

Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Etnoloogia osakond

Heleri Raudsep

TÄNAVATANTSU KULTUURIPRAKTIKA HIP-HOPI SUBKULTUURILISES
VÕTMES: TARTU JJ-STREET

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Aimar Ventsel (PhD)

Tartu 2017

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. TEOREETILINE RAAMISTIK	5
1.1. Teema valik ja aktuaalsus	5
1.2. Subkultuuridest Eestis.....	6
1.3. Hip-hop terminist	8
1.4. Tantsust ja tantsu-uurimisest	8
2. UURIMUSTÖÖ METODOLOOGIA JA ALLIKAD	11
2.1. Välitööd	11
2.1.1. Osalusvaatlus	13
2.1.2. Autoetnograafia	14
2.2. Empiirilise materjali analüüs	14
2.3. Toetav kirjandus	15
3. TÄNAVATANTS: USA JA EESTI	18
3.1. Tänavatantsukultuuri kujunemislugu USA-s.....	18
3.1.1. <i>Funk</i> stiilid	18
3.1.2. Chicago <i>house</i> -stiilid	20
3.1.3. Breiktants	20
3.2. Hip-hop kultuuri olemus	22
3.2.1. Hip-hop kui massikultuur	23
3.3. Tänavatantsu kultuur Eestis: JJ-Street	25
3.3.2. Tantsukooli tantsustiilidest	27
3.3.1. Võistlused ja üritused.....	28
4. ANALÜÜS: HIP-HOP TANTSU KULTUURIPRAKTIKA	30
4.1. Tantsuline ja kultuuriline kompetentsus	30
4.2. Tantsustiil: eneseväljendus ja <i>attitude</i>	32
4.3. Tänavatantsu improvisatsioonilisus	34
4.4. Kollektiivsus ja individuaalsus	36
KOKKUVÕTE	39
KASUTATUD MATERJALID	41
SUMMARY	44

SISSEJUHATUS

Tantsuline liikumine on vaieldamatult osa kultuurist ja seda igapäevaelu tasemel. See väljendub erinevate vormidena ja viisidena, kus olulisel kohal on loome käigus tekkinud kontseptsioonid, mis ajendavad indiviide tahtlikult samu liigutusi kordama ja neid ümber vormistama (Guzman-Sanchez 2012: 3). Rännates 2016. aasta teisel poolel mööda Sofia, Varna (Bulgaaria), Londoni (Inglismaa) ja Milano (Itaalia) linnade tänavaid, sattusid minu teele mitmel korral indiviidid, kes esitasid tänavatel sünkroonis tantsukavasid grupina ja silmapaistvaid tantsuliigutusi individuaalselt, sealjuures sulandudes minu silmis kindla kultuuri tähistussüsteemi raamidesse. Üllatununa suutsin mõista võõras kohas nähtud tantsu süsteemipäraselt, mis võimaldas eristada mitmeid tänavatantsustiile, mille juured paiknevad ja seostuvad tänapäevase laialt levinud hip-hopi (sub)kultuurse maailmaga.

Käesolev bakalaureusetöö on minu retroperspektiivne teekond tänavatantsukultuuriga seotud kompetentsus(t)e kujunemiseni, mille mõjul toimus nähtuga suhestumine. Meedia on ekspluateerinud hip-hoppi võrdlemisi homogeenne kultuurina, samas ei pruugi nähtuse elemendid esineda reaalsuses identsel kujul erinevates piirkondades. Schlossi (2009) kohaselt peitubki hip-hop kultuuri tugevus (ja nõrkus) kontseptsioonide ja praktikate mitmekesisuses. Hip-hop on ühtlasi stigmatiseeritud subkultuur, mis on konstrueeritud erinevate filmide ja eksiarvamuste toel. Seepärast käsitlen antud töös, mis on jäänud tänapäevase hip-hopi kuvandi varju ja esiplaanile. Kobin (2009: 26) on märkinud, et hip-hop kultuuri elementide analüüsimisel on oluline kaasata kultuuripraktika pärinemiskontekst – hip-hop kultuur esindab läänelikku elustiili, mis muutus Ida-Euroopas pärast Nõukogude Liidu lagunemist kättesaadavamaks. Teisalt on töö tänavatantsu kultuuripraktika üldistav tervik, mis liigub globaalsest tervikust kitsamale kuni indiviidi tasemele.

Antud töös on vaatluse all, kuidas JJ-Streeti tantsukoolis väljendub ja kujuneb (kui üldse) tänavatantsu kultuuripraktika hip-hop subkultuurile omases elemendis, mis on loodud kooskõlas tänavatantsukultuuri ajaloolise perspektiiviga, kus on kujunenud kindlad süsteemipärased iseloomujooned. JJ-Streeti tantsukooli osalejaid on võimalik käsitleda kui tänavatantsu kultuuripraktika esindajaid. Väidan, et tantsukooli tantsijad kannavad ja loovad kultuuri, mida saab seostada hip-hop subkultuuri kontekstiga. Nimetatud subkultuur

on eraldiseisev osakultuur, mis kuulub nii laiemasse tänavatantsu kultuuriruumi kui ka massikultuuri. Seda põhjustab ajalooline kontekst – nimelt on tänavatantsustiilidel lai tagataust ja seotus paljude erinevate rahvastega. Hip-hopi kultuuriruumi ambivalentsust kaasates annan võimaliku interpretatsiooni enda välitöödelt kogutud materjalist.

Vältimaks eemaldumist sünnipaigas loodud originaalsest kontekstist ja põhiolemusest, sealhulgas meedia loodud kuvandist, põimin töösse USA-st pärineva tantsukultuuri ajaloolisuse. Sellest tingituna, tuleb teises USA ajalugu käsitlevas ülevaatlikus peatükis esile, kuidas tekkisid erinevad tantsustiilid, mis on integreerunud tänavatantsumaailma. Selekteeritud on sellised stiilid, millega olen ise kokku puutunud ning mis on tänavatantsukoolis esindatud. Eesti tänavatantsu ajalooline kujunemislugu tugineb JJ-Streeti tantsukooli ümbritsevale informatsioonile, millesse on segatud kogutud empiirilisest materjalist saadud teavet. Eesti tänavatantsupildis on tantsukooli eestvedaja Joel Juhi näol tegemist võtmeisikuga.

Töö eesmärgiks on omakorda luua analüütiline, nii üldine kui ka kohakeskne, ülevaade tänavatantsu kultuuripraktikast. Nii on teoreetilises raamistikus käsitletud hip-hopi terminit, hip-hopi subkultuurilist olemust, ja laiemas perspektiivis tantsu uurimise lähtekohti. Nimetatud teemade lahkamise relevantsus on tingitud kahest aspektist: kogutud empiiriline materjal pärineb suures osas Tartu JJ-Streeti rühmatreeningutest¹ Hip-Hop 18+, kus tänavatantsu kultuur ja hip-hop subkultuur on vastakuti mõjutavas suhtes ning ühtlasi loob teoreetiline osa sissejuhatuse metodoloogia ja allikate mõistmiseks. Analüüsi peatükk keskendub kompetentsustele ja omadustele, mis kujundavad ja loovad kultuuri. Antud töö ei käsitle Eesti tasandil ajaloolisi rassi ja vastuolulisi etnilisi probleeme, mis võivad esineda hip-hopi subkultuuris.

¹ Edaspidi sünonüümne sõnadega *treening* ja analüüsis *trenn* (termin on läbivalt kasutuses tantsukeskkonnas).

1. TEOREETILINE RAAMISTIK

Järgnev peatükk annab sissejuhatava ülevaate uuritava teema kujunemisest ja selle aktuaalsusest, Eesti subkultuuridest, *hip-hop*'i terminoloogiast. Viimane alapeatükk keskendub tantsule, sealhulgas *tänavatantsu* mõistele, ja kahele antropoloogia valdkonna tantsu-uurimise lähtekohale. Valdavalt on teoreetiline raamistik loodud nii, et see annaks üldise konteksti töö järgmistele peatükkidele. Olulisele kohale olen paigutanud teemaga seotud mõistete problemaatilisuse.

1.1. Teema valik ja aktuaalsus

See oli ligi kaheksa aastat tagasi, kui ma juhuslikult nägin esimest korda Hollywoodi mängufilmi „Keelatud tants“ (*Step Up* 2006). Paar aastat hiljem ilmus järg *Step Up 2: The Streets* (2008), mida olin põnevusega oodanud. See ei petnud minu ootusi ning jällegi olin vapustatud nähtud inimkeha kineetilise liikumisest – tol ajal ei olnud mul seda millegagi võrrelda. Selgituseks mainin, et ma ei seostanud seda muusikavideotest nähtud tantsuga. Teadmata, kuidas selline kultuur reaalsuses toimib, olin lummatud fiktiivsest tantsumaailmast. Sel ajal ei olnud mul endal võimalik sellist tantsu praktiseerida, õigemini puudus üleüldine teave võimalustest, ning kogu tantsumaailm näis võimatult kauge olevat.

Ajapikku tekkis mul arusaam kogu hip-hop kultuuriga seonduvast läbi meediaprillide ja seostas in seda eelkõige Ameerika kultuuriga. Ma ei pööranud tähelepanu, mis Eestis sel valdkonnas toimus ning hip-hop oli iseenesestmõistetav kultuurinähtus. Ma olin teadlik JJ-Streeti olemasolust, kuid see teadlikkus ei tähendanud midagi, sest kogu pildiks jäi mulle JJ-Streetist kui organisatsioonist, mis pakub võimalust kehaliseks liikumiseks treeningute näol, kus tänavatantsukultuur ei ole „päris“ ja võrdeline filmides nähtud ja (massi)kultuuris levivate nähtustega.

2015. aasta sügisel otsustasin liituda JJ-Streeti Tartu osakonna Hip-Hop 18+ rühmatreeninguga. Kuna ma olin selleks ajaks jätnud kogu Eesti tänavatantsukultuuri unustuse hõlmadesse, siis erilised ootused puudusid. Enne esmakordset külastust uurisin internetist informatsiooni ning populaarsest Vikipeediast (2017) lugesin *hiphoptantsu* kategooriast järgnevat: „*Tantsustuudiod ja spordiklubid õpetavad hiphoptantsu nime all*

tantsu, mis sisaldab hiphopi tüüpilisi samme ja liigutusi, kuid milles puudub tänavatantsule iseloomulik improvisatsiooniline ja emotsionaalne element“. Minu üllatuseks ei kujunenud treeningud pelgalt kehalise liikumise võimaluseks, kus tehakse kindlaid hip-hop tantsule omaseid liigutusi. See ajendas minu uurimustöö teema valikut. Teiseks aktuaalseks põhjuseks osutus puuduv adekvaatne informatsioon, mis aitaks võõral mõista üleüldist tänavatantsukultuuri ja JJ-Streeti tantsukooli tantsupraktikat. Lisaks sellele on oluline märkida, et 2016/2017 hooajal nimetatud rühma enam ei eksisteeri (tõenäoliselt väheste huvitundjate tõttu).

Minule teadaolevalt ei ole Eestis tänavatantsu temaatikat etnoloogia distsipliini raames varasemalt uuritud. Hip-hop subkultuuri elemente on käsitlenud laiemalt magistritööde raames Maarja Kobin (2009), kelle töö keskendub peamiselt Rakvere muusikaskenele² ja räpile. Lisaks märgib ta, et Trump (2002) ja Kivisoo (2005) on uurinud grafitit ning Rõigas (2008) *beatbox*-i (Kobin 2009: 7). Tänavakultuuriga seotut on veel uurinud Keiu Telve, kelle 2012. aasta bakalaureusetöö käsitleb tänavakunsti ja selle kujunemist linnaruumis, ja Kadri Lind (2012), kelle töö keskendub tänavakunstnikele. Seega on tantsuelement jäänud tagaplaanile. Johnson (2015: 22) mainib, et samuti on rahvusvahelisel tasandil tantsulisele elemendile keskenduvald uurijaid vähevõitu, sest põhiliseks uurimisobjektiks on langenud muusikaskene.

1.2. Subkultuuridest Eestis

Eesti keele sõnaraamatu (2009) järgi on *subkultuur* ehk allkultuur „*ühiskonna mingile rühmale eriomane kultuur (käitumine, hoiakud, rõivastus, kunst jms), mis märgatavalt erineb selles ühiskonnas üldiselt valitsevast kultuurist*“. Allaste nendib raamatus „Subkultuurid“ (2013), et subkultuur on seotud eelkõige noorsoo meelelahutuskultuuriga ning Eestis puudub sel mõistel ja nähtusel angloameerika kultuuriruumiga võrreldav ajalooline taust. Samuti tõestab see Ameerika subkultuuride käsitluste rakendamatus Eestis, sest, kuigi viimaste kümnendite jooksul on Eesti ühiskonnas toimunud muutused, ei ole keskkond sarnane subkultuuride sündimispaiga ühiskonnaga (Allaste 2013: 9; 11; 383). Samas on Eestis levivad subkultuurilised trendid peamiselt adopteeritud angloameerika kultuuriruumis levivatest nähtustest. Selle põhjuseks võib pidada soovi luua Eesti pinnale

² *Skeene* „puhul ei ole tegemist pelgalt konkreetse füüsilise ruumiga, vaid pigem potentsiaalse kommunikatsiooniväljaga, hõlmates endas teatud tegevust teatud ajal ja teatud kohtades kindlate inimeste poolt (Allaste 2013; 14 [2006]).

sarnane muusikamaastik, keskkond ja stiil nagu Läänes. Eestis on informatsiooni subkultuuriliste nähtuste kohta laias perspektiivis ammutatud lünklikult. Subkultuuridele on üldises pildis omane suhtumine ja tegevustik, mis vastanduvad massikultuurile või *eristuvad sellest* (autori rõhutus).

Kobin (2009) on käsitlenud Eestis subkultuuride omaksvõtmist *glokaliseerumisena*, mis tähendab, et lokaalne grupp võtab globaalselt leviva kultuuri omaks, sealjuures kohandades vastuvõetava kultuuri nähtuseid vastavalt lokaalsetele tingimustele. Trendide levik on kohalikul tasemel levinud ühese mudeli järgi: sageli võtab esimesena subkultuuri omaks elitistlik osa noortest ning seejärel levib nähtus aina suurematesse rühmadesse, muutes selle heterogeensemaks. (Allaste 2013: 12; 16–17)

Samas on tänapäevases killustatud ühiskonnas keerulisem eristada subkultuure ja peavoolukultuuri, sest tehnoloogilised vahendid võimaldavad levitada erinevaid kultuure võrdväärselt. Laialdane levitamisevõimalus võib tekitada subkultuurisest konkurentsi ja kommertslikkust, mis tähendab, et ühe subkultuuri stiilielemendid ja nähtused liiguvad peavoolu, milles sünnivad omakorda stiilijälgendajad. Veelgi enam on piir peavoolu ja subkultuuri vahel hägune, kuna subkultuuri märke ja erinevaid sümboleid kasutatakse müümise ja omakasupüüdmise eesmärgil. Oluline tunnus Eesti subkultuuride puhul on see, et indiviid, kes on mõne sellise ideoloogiaga seotud, ei pruugi piirduda eksklusiivselt ühe subkultuuri ilmingutega, vaid need võivad olla üks osa tema eluviisist või eluperioodist (nagu ka minu enda puhul). See tähendab, et noortel on võimalus „katsetada“ erinevate subkultuuride ja peavoolu elemente (*ibid.* 387-388; 391). Nii võib globaliseerumisele läheneda kui protsessile ja tulemile, kus globaalse ja lokaalse suhestumisel tekib *subkultuuriline kapital*³.

Kuigi hip-hopi peetakse üheks subkultuuriks, on selle elemendid ja nähtused sünteetilised, seepärast on selle positsioon subkultuurina küsitav. Sama rõhutab Kobin (2009: 16): „[...] *hip-hoppi [saab] tervikuna käsitleda kui ühte kultuurilist praktikat, teisalt võime rääkida hip-hopis kui kultuuriliste praktikate kogumist.*“ Seega on hip-hopi kultuuri erinevate praktikate iseloomujooni lihtsam käsitleda subkultuurilise kapitalina, mis aitab luua

³ Sarah Thornitoni (1995) uurimuses tekkinud kontseptsioon, mille kohaselt *subkultuuriline kapital* tähendab „olulisi teadmisi ja oskusi näiteks muusika, riietuse, käitumisharjumiste ja teiste elementide kohta. Võib eksisteerida mitmel moel – esimestatuna (plaadikogu), kehastatuna (släng, tantsusammud, soeng, välimus) või suhete ja autoriteedina“. (Allaste 2013: 45)

nähtamatu piiri sees- ja väljaspool olijate vahel, sest selle defineerimise problemaatilisus algab juba terminist.

1.3. Hip-hop terminist

Eesti keele seletatava sõnaraamatu (2009) järgi on *hiphop* „nüüdisaegne muusika- ja tantsustiil, mis on segu afroameerika varasemast tantsumuusikast ning sellele lisandunud uuematest mõjutustest“. Schlossi (2009) kohaselt viitab termin *hip-hop* kolmele erinevale kontseptsioonile, mis võivad omavahel ristuda, kuid on siiski semantiliselt erinevad. Esimene kontseptsioon viitab kollektiivsele rühmale, kelle liikmeid on võimalik seostada erinevate kunstivormidega (visuaalne, tantsuline, muusikaline), mida praktiseerisid New Yorgi afroameeriklased 1970ndatel. Teisena viitab *hip-hop* muusikale ehk räpžanrile, mis sündis kooskõlas hip-hop kultuuriga ja sisaldab nii *mainstream*⁴ kui ka *underground* muusikat. Viimane termini kasutus väljendub demograafilisel tasemel, mis viitab kogu afroameeriklastele, olenemata nende seosest hip-hopiga. Sellest on sündinud *hip-hop attitude* (hoiak) ja *Hip-hop generation* (põlvkond). Sellest hoolimata on kolm tähendust omavahelises sümbioosis, kuid termini ambivalentsus põhjustab segadust ja väärtõlgendusi (Schloss 2009: 4–5). Hip-hop tantsuna viitab tantsustiilidele, mida tantsitakse kooskõlas hip-hop muusikaga või stiilidele, mis on arenenud paralleelselt või hip-hop kultuuri osana (Sfectu 2014). Hip-hop mõistet ja selle olemust tantsuelemendi näitel avan täpsemalt peatükis 3.2. „Hip-hop kultuuri olemus“.

1.4. Tantsust ja tantsu-uurimisest

Tantsukriitiku Deborah Jowitti (1989) kohaselt ei loo lääneliku tantsuga tegelejad kultuuri, vaid on domineeriva ja erinevate kultuuritrendide produktid, kuna nimetatud tantsustiilide esitused on tekkinud sotsiaalsetest tantsudest ja meelelahutusest. Tants reflekteerib hetkelist olemasolevat kultuurikonteksti. Sally Banes (1994: 44) lisab Cynthia Novacki toel aga, et liikuvad kehad reflekteerivad küll ühiskonda, kuid neil on potentsiaalne võime seda muuta. Indiviidid mõistavad kultuuri kehade kaudu ja samal ajal osalevad kehalistes liikumistes nii teadlikult kui ka alateadlikult. Kehal on võime tuua esile, leiutada, interpreteerida ja uuesti tõlgendada erinevad liigutusi (Novack 1990: 8). Kringelbach ja Skinner (2012: 2) rõhutavad samuti, et tegevused, sealjuures tantsuakt, loovad kultuuri ning need ei reflekteeri ainult ühiskonda. Kehaline liikumine, mida liigitatakse tantsuks, on

⁴ *Mainstream* ehk peavool ei ole samas täpselt defineeritav, vaid see on abstraktne mõiste, mis tähistab popkultuuri ja ühiskonnas nähtamatut keskmist (Allaste, 2013: 387).

seotud muusikaga ja verbaalsete kunstivormidega, nagu lüürika, kuid sotsiaalses keskkonnas jääb see tihti peale verbaalsete aktide kõrval tähelepanuta.

Sotsiaalseks tantsuks loetakse lääneliku ideoloogia põhjal mistahes tantsu, mille iseloomulikuks jooneks on õpetaja-õpilase otsene kontakt. Õpetajaks võib olla nii professionaalne tantsija kui ka õde või indiviid, kellel on vajalikud teadmised või oskused (Banes 1994: 137). Sotsiaalne tants võib toimuda nii paaris kui ka erineva suurusega gruppis ning tantsu toimumiskoht ei oma tähtsust. *Tänavatantsu* (*street dance; urban dance*) termini defineerimine on keerulisem: näiteks „Eesti keele seletatavas sõnaraamatus“ (2009) mõiste puudub.

Mõistena on *tänavatants* laiem: see hõlmab endasse kõiki tantsustiile, mis on sündinud ja arenenud väljaspool professionaalset keskkonda, ehk siis tänavatel, avalikes kohtades, sotsiaalsetel üritustel ning tantsustiilina on hip-hop üks osa sellest. Tegemist ei ole isoleeritud vormiga, vaid see on seotud muusikaga, tänavakunstiga, kõneviisiga, moe-ja riietusstiiliga. Tänavatantsu uurimine tähendab uurida kogu meedia poolt loodud hip-hop subkultuuri alla kuuluvaid nähtuseid üleüldises sotsiaalses kontekstis. See on põhjustatud asjaolust, et tänavatantsu subkultuuride levik on fragmenteeritud, mida mõjutab globaliseerunud populaarmedia, mis on saanud nüüdseks üheks nimetatud kultuuri kaaosaks (Banes 1994: 126). Tänavatantsu ja hip-hopi eristus, sealjuures ühtesulamine, tuleb välja ajaloolisest kontekstist, millele olen pühendanud kolmanda peatüki.

Sally Banes on tantsukriitik, kes on lisanud raamatusse *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994) olulise essee *Criticism as Ethnography* [originaal 1989]. Ta toob kindlameelselt välja kriitikute ja etnograafide ühise intellektuaalse ülesande: mõlema rolliks on olla kogemuse ja keele tõlkija – eesmärgiks on asetada kogemus sõnalise vormina paberile. Kui etnograafi meetodid sisaldavad traditsiooniliselt välitöid ning kogutud empiirilisest materjalist vorbitakse uurimustulemused, siis kriitikute põhitegevus on lõpp-produkti vaatlemine ja analüüsimine teatris. Banes leiab, et antropoloogia võimaldab tehniliselt kindlaid ja objektiivsemaid meetodeid, sest see arvestab sotsio-kultuurilist süsteemi, kus uuritav tantsuvorm leiab aset.

Sama rõhutab Kaeppler (2000), et tants ei ole universaalne nähtus ning selleks, et mõista keha liikumist, on vaja mõista tantsulise kultuuripraktika olemust ja konteksti, milles

väljendub tantsu struktureeritud süsteem. Autor seostab selle Chomsky *langue* ja *parole* teooriaga, mis võimaldab analüüsida tantsu sarnaselt keelega. Keha liikumise süsteemil on oma kindel „grammatika“, mis koosneb struktuurist, stiilist ja tähendusest. Kindlate liigutuste defineerimine süsteemisiseselt eeldab aga kultuurikonteksti mõistmist, mis on omakorda mõjutanud kehalise liigutuste tähendusi. Tantsuline kompetentsus ja teadmised on saadud samal moel nagu omandatakse keelekompetentsus – sellel on seotus kognitiivse õppimisega, läbi mille õpitakse kindlad tantsutraditsiooni reeglid (vrđl *langue*). Need teadmised väljenduvad esituses (*performance*), tantsulises väljendusviisis (vrđl *parole*), kus esitajal on piisav kompetentsus ja oskus selle edasiandmiseks. Veel rõhutab ta, et antropoloogilise lähenemise eesmärgiks ei ole ainult tantsu mõistmine, vaid peamiselt ühiskonna mõistmine läbi kehaliste liikumiste.

2. UURIMUSTÖÖ METODOLOOGIA JA ALLIKAD

Bakalaureusetöös kasutatava empiirilise materjali kogumiseks viisin läbi JJ-Streeti Tartu filiaalis välitööd, mille raames dokumenteerisin ja kogusin materjali 2015. aasta detsembri keskpaigast kuni 2016. aasta aprilli esimese nädalani. Antud peatükis annan ülevaate välitööde olemusest, kohast ja keskkonnast. Seejärel kirjeldan uurimismeetodite valikut, milleks osutusid osalusvaatlus ja autoetnograafia. Viimases alapeatükis tutvustan, kuidas lähenen analüütiliselt kogutud empiirilisele materjalile. Peatükkidesse on põimitud eneserefleksiivseid tähelepanekuid välitööde ja kogu uurimisprotsessi kohta. Davies (2012) rõhutab, et refleksiivsus on igas etnograafilises uurimuses tähtsal kohal, olenemata sellest, milliseid meetodeid kasutatakse, sest uurija mõjutab kogu uurimust algusest lõpptulemuseni välja. Antud töös paigutan eneserefleksiivsuse kõrgele positsioonile, sest peamiseks uurimisobjektiks olen mina ise vastavas tantsukeskkonnas.

2.1. Välitööd

Põhiliseks materjalide kogumiskohaks oli Tartu treeningisaalis toimuv Hip Hop 18+ rühmatreeningud, mis toimusid kaks korda nädalas: teisipäeval ja neljapäeval, algusajaga kell üheksa õhtul. Ajavahemikus detsember–aprill vaatlesin tähelepanelikumalt treeningutes toimuvaid tegevusi, nähtuseid, ruumikasutust ja iseennast tantsukeskkonnas (kuigi keskendusin sellele juba september–oktoober). Retroperspektiivis osutus olulisimaks materjali kogumiskohaks 2016. aasta 23. veebruaril Tartus toimunud Joel Juhi koolitus „Tagasi juurte juurde“⁵ (originaalne pealkiri *Back 2 the Basics; B2B*). Koolituse puhul on tegemist pigem koolitustesarjaga, mis leidis aset neljas erinevas linnas⁶ ja kulmineerus Tallinnas võistlusega. Tartus toimunud koolitusest võttis osa ligikaudu sada inimest. Koolitusel jagas Juht informatsiooni Eesti tänavatantsu ajaloost ja juhendas praktilist osa, milles ta õpetas, kuidas läbi sammude väljendada hip-hopi tunnetust. Ta kasutas narratiivse ettekande loomiseks ja ajaloo rekonstrueerimiseks videomaterjali⁷, milles sai näha erinevaid tantsuliigutusi, sündmuste keskkonda, tantsijate riietusstiili – lühidalt Eesti tänavatantsukultuuri arengut. Videod funktsioneerisid veel jutu illustratsioonidena.

⁵ Edaspidi viitan ja kasutan töös lühidalt *koolitus*, kui ei ole märgitud teisiti.

⁶ Toimumiskohtade hulgas oli Tartu, Rakvere, Rapla ja Tallinn.

⁷ Koolitusel näidatud videod olid Joel Juhi kogutud originaalfailid, mis olid kassetidelt arvutisse ümber viidud.

Treeningutest saadud informatsioon, mis on välitööpäeviku vormis (VP 2016) ja kirjutatud peamiselt paralleelselt välitöödega, on põhjalikum ja peamiseks analüüsi allikaks. Välitööpäevikus on kokku üles märgitud ja kirjeldatud kuusteist treeningut⁸. Valituks osutusid sellised korrad, kus märkasin rohkem mitmekesisust, õppisin/kogegin ise midagi uut. Treeningutes rääkis treener tihtipeale päevakajalist informatsiooni: millised JJ-Streeti üritused on tulemas ning mis seal enam-vähem toimub. Lisaks sai kuulata muljeid toimunud üritustest. Vahel kulus minimaalne osa infovahetamisele ja kogemuste jagamisele. Nii on näiteks 22. märtsi 2016. aasta terve treeningu aeg kulunud Jõgeva kevadseminari retroperspektiivsele suhtlusringile. Samuti juhtus ühe korra nii, et ootamatult peale treeningut jagati nostalgilisi mälestusi. Need suhtlused kajastuvad minu välitööpäevikus.

Välitööde alguses ei olnud mul välja kujunenud konkreetset uurimisplaani, uurimismeetodi ega teemat, millele täpsemalt keskenduda. Algselt plaanisin läbi viia intervjuud, kuid loobusin sellest; leidsin, et intervjuumeetod on uuritavas keskkonnas abstraktne ja saadavad vastused oleksid olnud napisõnalised, sest tantsu sõnalise kirjeldamise juures on teiseks oluliseks osaks visuaalne demonstratsioon. Lisaks sellele ei soovinud ma tekitada lõhet treeningutest osavõtjate vahel, sest kõigil ei ole võrdne teadmistepagas ja tantsuline kompetentsus (vrld. treener ja trennist osavõtja). Osad olid selleks ajaks käinud samas trennis juba aastaid, mõned aga paar korda või ühe hooaja (4-5 kuud). Märkimisväärne on, et osalejad ja osalejate arv oli pidevas muutuses – mõnikord võis olla kümme inimest, teine kord kolm-neli. Mõju avaldas veel keeleline aspekt – kuna rühmatreeningust võtsid osa paar välismaalast, siis toimusid üle poolte dokumenteeritud treeningutest inglise keeles. Sellest hoolimata toimus ruumis aktiivne avatud kommunikatsioon, mis andis ehk rohkem informatsiooni kui intervjuud. Billi Ehni (2011: 60) järgi toimub väljal pidev eksperimenteerimine ja esineb korrapärasust. Seda kogegin ise sageli, kui sattusin treeningsaali või sündmusele, kus ilmnesid uued perspektiivid, mis täiendasid eelnevalt kogutud informatsiooni (või erinesid sellest).

Sellise välitöö keeruliseks tahuks toon välja limiteeritud perspektiivi, sest treeningutes toimuv sõltub tugevalt treeneri isiklikust lähenemisest osalejatele ning tema õpetamisstiilist (muusika valik; teabe edastamis- ja jagamisviis; tantsusammude

⁸ Ajavahemikul toimus tegelikkuses rohkem treeninguid. Oluline on veel märkida, et õppeaasta koolivaheaegadel treeninguid ei toimu.

demonstratsioon). Õpetaja roll on ilmne mistahes grupis. Teisest küljest võimaldas see keskenduda konkreetsetes ruumis toimuvatele tegevustele. Inimeste vahetumine pakkus värskendust ja mitmekesisust, mida tundsin pikemal viibimisel.

2.1.1. Osalusvaatlus

Laherand (2008: 105) toob välja, et etnograafilises uurimuses on eelistatud andmete kogumiseks osalusvaatlust. Nii on kujunenud käsitletava teema andmete kogumismeetodiks osalusvaatlus. Vaatlemine on intervjuude kõrval oluline uurimismeetod, mida rakendatakse kvalitatiivsetes uuringutes ning antud uurimuses on *täielik osalusvaatlus* empiirilise materjali kogumisel tingitud aspektist, et see võimaldas uurida kultuuri sügavamalt ning seeläbi ei olnud häiritud sündmuste loomulik kulg. Lisaks eelistasin sellist lähenemist lihtsal põhjusel – osalusvaatluse käigus tuleb rohkem esile tantsukultuuri toimimismehhanism, mida on keeruline seletada ja mõista seda nägemata.

Välitöödel toimus kaks planeeritud trennidevälist osalusvaatlust: üheks neist on Joel Juhi koolitus, mida kirjeldasin eelnevalt, ja teiseks *Jam of the Year* 2015/2016 ühekordne eelvoorühtlaskus 20. veebruaril. Viimase puhul on rohkem tegemist vaatlusega kui osalusega, sest fookus oli suunatud suuremas osas võistlejate esitustele ning üleüldisele ruumis toimuvale interaktsioonile ja liikumisele. Nende kahe puhul on tegemist sündmustega, mis ei võimalda uurijapoolset sekkumist. Koolitus toimus suurele auditooriumile, kus esimesel poolel jagas koolitaja informatsiooni loenguvormis ning praktilisel poolel näitas liigutusi füüsiliselt ja seletas toimuvat verbaalselt.

Kuna tantsu on keeruline dokumenteerida ning tihtipeale jääb videolindile ainult tantsuliigutused, siis otsustasin uurimusprotsessile läheneda teisiti: välitööpäeviku ja treeningutelt saadud informatsiooni kirja panemiseks võtsin kasutusele märkimisvahendina helisalvestamise võimaluse. Lindistuste kuulamine paralleelselt välitööpäeviku kirjutamisega aitas rekonstrueerida trennides toimunud olukorda ja sündmusi märkimisväärselt täpsemalt. Kuigi visuaalne pool jäi sel viisil varju, siis aitas see meenutada, mida konkreetsetes trennis praktiseerisime, sest vahel võis juhtuda, et hilisel kellaajal olin juba väsinud ega polnud võimeline kõike tähelepanelikult jälgima. Lisaks võimaldas see kaasata treeneri ja osalejate verbaalset kõnet. Vähemalt neljal korral esines tehnilisi probleeme, mille tagajärjel helifail kadus ning seega on kogutud materjal lünklik. *Jam of the Year* eelvoorus kasutasin telefonis olevat rakendust märkmete tegemiseks.

Samuti on helisalvestusmeetodi kasutatud ainult märkimisvahendina ning seepärast on tagatud anonüümsus. See teadlik valik on tingitud omakorda trennis osalejate muutuvast dünaamikast. Erandiks on siinkohal Joel Juhi avatud koolitus.

Vältimaks eetilisi probleeme, uurija vastuolulist positsiooni, ja üleosalemist (*overparticipation*), mida on rõhutanud Laherand (2008: 229), kasutan peamise uurimismeetodina ja empiirilise materjali analüüsis autoetnograafilist lähenemist.

2.1.2. Autoetnograafia

Billy Ehni (2011) kohaselt on autoetnograafia kultuuriuuringute meetod, kus uurija kasutab oma kogemust üldise olukorra kirjeldamiseks ning on nii subjekt kui ka objekt vaatluses. Meetod aitab teadlikult mõista uurimisprotsessi võrreldes vaatlusega ja selle interpreteerimisega. Autoetnograafia on sobilik uurimismeetod mitte-verbaalsete nähtuste uurimiseks, mida kogetakse kehaliselt. Selliseid nähtuseid on sõnadega võimalik ainult kirjutada, kuid sel viisil kaotab nähtus dimensioone, mis esinevad esituse ajal. Näiteks on lihtsam õpetada ujumist, tantsimist ja autosõitu, kui õpetatav kogeb seda ise õpetamise käigus. Teadlik autoetnograafia eeldab tegevuse ajal mõttetööd: kuidas ja mida tegevuse ajal sooritatakse.

Meetodi kasulikkus käesolevas uurimustöös väljendub selles, et tantsimise ja sotsiaalsete ürituste ajal ei ole võimalik küsida olulisi küsimusi nii, et nende tegelikud olemused ei muutuks. Siinkohal kogesin välitööde ajal multisensoorset mitte-verbaalset kogemust teadlikult, kuid samas kuulub kogu tantsukultuuri kogemuse juurde verbaalne kommunikatsioon, mis toimub kontaktis teiste trennikaaslastega ja treeneriga. Viibides tantsukultuuri keskkonnas ja võttes osa treeningutes toimuvast, aitas see paremini analüüsida iseennast kogu nähtuse kaudu. Vahel oli keeruline eristada, kas trennis olin kui pühendunud osaleja või uurija (samas). Seepärast proovisin säilitada võimalikult avatud (uurija)positsiooni ja kogeda tantsu enda huvist lähtuvalt.

2.2. Empiirilise materjali analüüs

Uurijana keskendusin empiirilise materjali analüüsimises esmalt korduvatele motiividele ning seejärel otsisin seoseid osa ja terviku vahel. Kuna välitöödelt kogutud materjal osutus mahukaks tänu pikaajalisele kogumisele, siis on palju informatsiooni, mis jääb selle töö raames käsitlemata. Analüüsimiseks olen selekteerinud kogutud materjalist kindlad teemad

ning nende põhjal loonud abstraktsed kategooriad, mida siinkohal pean subkultuuriliseks kapitaliks. Diskursuseanalüüsi meetod puudub, sest oluline ei olnud siinkohal teksti väljendusviis kontekstiga, vaid nähtust kirjeldav sisu.

Eesti tänavatantsumaastiku ja JJ-Streeti tantsukooli ülevaate tegemiseks (peatükk 3.3.) kasutasin samuti suuremas osas koolituselt saadud materjali. See on toetatud JJ-Streeti koduleheküljel ja üritustega seotud veebilehekülgedelt leiduva informatsiooniga. Täiendavat teavet pakkusid Postimehes ilmunud artiklid ning näiteks TallinnaTV saate „Kas tohib“ 2015. aasta intervjuu Joel Juhiga. Populaarmedia allikad annavad enamasti teavet päevakajaliste temade kohta lihtsustatud ja mitte-formaalselt kujul, kuid samal ajal need reflekteerivad hetkeolukorra arvamusi ja reaktsioone. Artiklid on kasulikud, kui need on kombineeritud teadustöösse teaduslikult (Stebbins 2006: 43).

Analüüsi piirangutena toon välja kaks punkti. Esiteks, kvalitatiivsel andmeanalüüsimisel ei kasutanud kaaskodeerijaid, kes interpreteeriksid kogu olustikku ja kultuuri läbi oma visiooni. Arvestades asjaolu, et igal indiviidil ei ole võrdne teadmiste- ja kogemustepagas tantsukultuuris (mis teisest küljest on huvitav), lähtun enese kogemusest ja nägemusest, mis toob esile minu tantsuõppimise käigus ja kultuuripraktika keskkonnas omandatud teadmised. Teiseks, kuna uuritavas tantsustuudio keskkonnas toimub erinevatele gruppidele suunatud rühmatreeninguid, siis sel puhul on tegemist väikese osaga, mille süsteemi sarnasus teiste rühmatreeningutega on küsitav.

Empiirilise materjali analüüsi peatükis peegeldan oma kogemust nii, et paigutan selle laiemasse konteksti. Hip-hop subkultuuriga suhestumine toimub kohati läbi ajaloo vaatevinkli, kuid hip-hop kultuuripraktika iseloomujooned tulevad põhjalikumalt esile analüüsis. Samuti on lisatud Kobini (2009) tööst lähtuvaid mõtteid. Viimane intertekstuaalsus osutus valituks seepärast, et tema töö peegeldab nii lääneliku kui ka Eesti lokaalset hip-hop subkultuuri, mis loovad hea alustala võrdlusmomendiks.

2.3. Toetav kirjandus

Allikate ja materjalide otsimisel ning põhjalikul lugemisel kogesin tihti peale frustratsiooni, sest kajastatav teave erinevate publikatsioonide ja internetis leiduva vahel ei ühtinud või sisaldas ambivalentisust. Enamik raamatuid langevad õpperaamatute alla, milles antakse erinevaid juhtnööre, kuidas tantsida hip-hop tantsu. Tänavatantsukultuuriga seotud

veebilehekülgedel kasutatakse stiilide lühikirjelduste ja ajaloolise vaatepunkti andmiseks tihtipeale ainult hip-hop mõistet, mis seelses keskkonnas kirjeldab kogu tänavatantsukultuuri ja sellega seotuid nähtuseid. Kaootilise informatsiooni keskel leidsin kaks monograafiat, mis on uurimustöö põhiallikateks USA tänavatantsu ja stiilide kujunemisloos. Allikate usaldusväärsus on tingitud nende loomiskontekstist ja uurimusmeetoditest.

Sally Banesi (1994) monograafia, mida mainisin eelpool, on kriitiline kolleksioon publitseeritud ja publitseerimata esseedest alates 1970ndatest, mis käsitlevad mitmekülgset postmodernses tantsumaailmas levinud nähtusi ja liikumisi. Autor on tantsukriitik ja ajaloolane, kes on pühendanud raamatu ühe peatüki breiktantsule ja toob selles välja nimetatud tantsu afroameerika kultuuri mõju, mis on tänavatantsustiilide eripära kujunemisel oluline. Banes alustas breiktantsust kirjutamist 1980ndatel, kui see polnud veel teatri lavadele jõudnud. Seepärast otsustas ta ühendada etnograafia ja kriitiku lähenemised interpreteerimaks Bronxi breiktantsu. Kahtlemata on nüüdseks tegemist vananenud väljaandega, kuid lugedes raamatust erinevaid esseesid, mis käsitlevad hip-hopi (tantsu)kultuuriga seotut, leidsin kasulikku teavet, mis aitab avada tantsumaailma tagamaid ja iseloomulikke jooni põhjalikumalt. Allika kasutamist õigustab lisaks fakt, et Sally Banesi esseed on kirjutatud paralleelselt ajaga, mil hip-hop tants tekkis, arenes ja sai kajastust massikultuuris.

Teine oluline raamat, *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era* (Thomas Guzman-Sanchez 2012), katab kolmkümmend aastat kirjutamata Ameerika tänavatantsu ajalugu, käsitledes *funk*'i ja hip-hop ajastul tekkinud tantsustiile nagu *funk boogaloo*, robottants, *locking*, *popping*, *punking*, *jacking*, *rocking* ja *b-boying*, mis on nüüdseks segunenud ja paigutatud ühiselt hip-hopi alla. Autor on ise osaks saanud tänavatantsu sünnist ja arengust, olles legendaarse *Chain Reaction*'i tantsugrupi looja ja liige. Tema uurimustöö hõlmab aastaid 1965-1992 ning toob lugejani massikultuurist kõrvale jäänud teabe tänavatantsust. Igal tantsustiilil on formaalne ja traditsiooniline süsteem ning eristatavad tunnused riietuses, muusikas ja hoiakutes (*attitude*)⁹. Raamat käsitleb stiilide suhet žanrite vahel ja nende erinevusi ning autor kasutab faktiliselt korrektse ajatelje loomiseks enda loodud meetodi: *Guzman-Sanches Verification Method* –

⁹ Siin ja edaspidi käsitlen seda kui suhtumist, kindlat käitumuslikku hoiakut/olekut.

see paigutab intervjueeritavatelt saadud faktid ajaloolisse konteksti, mis on kooskõlastatud kirjalike allikatega nagu ajaleheartiklid. Paljud tantsijad ei pruugi ise õigesti mäletada, millal mõni sündmus toimus, või kasutatakse umbmäärast ajakäsitlust.

Guzman-Sanchez (2012) on raamatu proloogis rõhutanud tänavatantsukultuuri folkloorilisust – kultuuri ajalugu ja olemus on levinud suulisel teel ning seepärast puuduvad usaldusväärsed raamatud, millele tugineda. Uuringute tulemusi on mõjutanud nii uurijad kui ka tantsijad ise: uurijad aktsepteerivad igat infokildu ja usaldavad oma allikaid, kuid tantsijatelt saadud teave ei pruugi vastata reaalsusele. Tekib ahel, kus faktiliselt vale informatsioon levib ja seda eelkõige populaarmedias ja internetis. Uurijad kasutavad internetis leitavat kinnitamata, arvamuspõhist, informatsiooni ja formuleerivad leitud tulemused publikatsioonideks. Niisiis ringlevadki kirjanduses ja internetis mitmed publikatsioonid ja artiklid, mille tulemused/faktid omavahel ei ühti ja on vastuolulised.

3. TÄNAVATANTS: USA JA EESTI

3.1. Tänavatantsukultuuri kujunemislugu USA-s

Viies kokku 2012. aasta Guzman-Sanchesi ja Banesi põhjalikud uurimused tantsust, on peatükis (re)konstrueeritud läbilõige tänavatantsu ajaloolisest pärimuskontekstist. Erinevate tänavatantsustiilide kujunemislugu on tihedas seoses muusikatrendide kujunemisega ning üldises pildis on suurimad mõjutajad olnud *funk*'i, *house*'i ja breiktantsu variatsioonid. Need arenesid üheaegselt USA idas ja läänes isolatsioonis ning seejärel sulandusid kokku ja liikusid meediakesksesse hip-hop subkultuuri.

3.1.1. Funk stiilid

Funk tantsustiilide ajastu eelkäijaks on *soul boogaloo*, mis on tihedas seoses James Browni *soul*-muusikastiiliga alates 1965. aastast. Soul boogaloo tantsustiili levitati rahvusvahelise televisiooni abil ülemaailmselt ning sellest ajast alates algas läänerrannikul Oaklandist, Californiast, tänavatantsumaastiku muutus, mis põhjustas ahelreaktsiooni tantsu interpreteerimisele ja sündisid tänavatantsu võistlused (*competition*). Funk boogaloo sündis, kui ilmus James Browni uus laul *Cold Sweat* (1967), mille rütm erines eelnevatest muusikatrendidest, kuid uudse tantsu põhisammud olid soul boogaloo tantsuliigutuste kaudsed interpreteeringud. Funk boogaloo, mida on mõjutanud kohalikus televisioonis kajastunud multifilmid ja DynaRama filmid, esindussambaks on *freeze*-liigutused, mida iseloomustavad rütmipõhised hetkelised pausid. Sel ajal oli linnadel oma lokaalne tantsukultuur, mis oli võimalik tänu kohalikele televisiooniprogrammidele, kus kajastati kohalikke tantsutrende; kui stiili ei kajastatud televisioonis, siis see sel piirkonnas ei levinud. Erinevalt soul boogaloost, on funk boogaloo tantsustiil, mis on mõjutanud tänavatantsumaastikul olevaid *funk*-muusikapõhiseid tantsustiile. (Guzman-Sanchez 2012: 7–13; 18; 20).

Nii on oma märgi jätanud kirevas tänavatantsu ajaloos 1970ndatel Los Angeleses (esialgu) lokaalsel tasemel afroameeriklane Don Campbell, kes juhuslikult algatas 1965. aastal uue tantsustiili, tänapäevase nimega, *locking*'u¹⁰. Omapärane tants sündis Los Angeleses kohalikul kolledži tantsupeol: Campbell, kes ei olnud professionaalne tantsija, astus

¹⁰ Nimi alates 1973. aastast.

tantsuplatsile ja imiteeris funk boogaloo tantsuliigutust. See erines originaalist, sisaldades pause ja viiteid, ning seejärel levis tema nimi *Campbellock*'na. Ta lisas oma tantsule erinevaid viiteid (*pointing*) ja pani sammudele nimeks *Lock*. (*ibid.* 34)

Campbelli teele sattus mees nimega Charles Washington – esimene tantsija Los Angeleses, kes viljeles robottantsu *funk*-muusika saatel, mis oli inspireeritud Robert Shieldsi¹¹ loomingust. Washington paigutas pantomiimilikud robottantsu liigutused *funk*-muusika rütmidesse. Campbelli tantsu imiteerisid ja kopeerisid aga veel teised tantsijad¹², kes olid tihedalt seotud Campbelliga, ja lisasid originaalsele versioonile omapärast stiili, mille järel muutus žanr mitmekesisemaks. Samm tõelise Campbelli edu poole toimus, kui ta kutsuti saatesse *Soul Train*¹³. Ühtlasi moodustas ta nüüdseks legendaarseks saanud *The Lockers*¹⁴ tantsugrupi, mille tantsijad paistsid silma eelkõige lockingu tantsustiiliga, kuid igaühel neist oli omapärane viis tantsu esitamiseks. (*ibid.* 35-37; 41)

Teine mõju avaldanud tantsugrupp – *Electric Boogaloos* – sündis California *funk boogaloo*'st. See viljeles erinevalt lockingust hoopiski innovaativsemat tantsustiili. Grupi liikmed Green ja Darnell olid Fresno tegutsevad noorukid, kes leiutasid ühises korteris naljaviluks tantsusamme, mis on tänapäevase *popping*'u aluseks. Noormehed ise oma tantsuliigutustele nime ei pannud, vaid nautisid seda, mida tegid, ja osalesid mitmel *battle*-formaadi¹⁵ võistlustel – seda sotsiaalsetel pidudel, kus rahvas asus nende sammudele nimetusi hüüdma. Darnell oli esimene, kes mainis, et tegemist on lockingust eraldiseisva tantsustiiliga, mille põhisammud on osaliselt boogaloo sammude interpreteeringud, sisaldades poppingut ja *ticking*'ut. 1976. aastal segati kaks vastanduvat tantsustiili – boogaloo on ideeliselt keha liikumine erineval moel, kuid poppingus kasutatakse muskleid. *Electric Boogaloo* tantsugrupp osales mitmes televisiooni programmis, sealhulgas sarnaselt *The Lockers*'i grupiga *Soul Train* saates. (*ibid.* 109–120)

¹¹ Shields alustas Hollywoodis Wax muuseumi hoone ees alates 1969. aastast omapärast pantomiimi, mis oli inspireeritud 1930ndate mannekeeni pantomiimist, püüdes sarnaneda robotile või nukule ja pannes sellega aluse robottantsule.

¹² Näiteks Jimmy „Scooby Doo“ Foster, Greg „Campbellock Junior“ Pope, Fred „Mr. Penguin“ Berry, Bill „Slim the Robot“ Willams

¹³ Televisiooni saade võistluslikus formaadis, kus esinesid kohalikud Los Angelese tantsijad, kes esindasid afroameeriklaste tantsumaastikku. Campbell osales esimest korda saates 1971. aastal.

¹⁴ Esialgne nimi oli *Campbellock Dancers*.

¹⁵ Kaks võistlejat omavahelises tantsuvõistluses, kus üritatakse üksteist üle trumbata.

3.1.2. Chicago *house*-stiilid

1970ndad oli aeg, mil homoseksuaalsust klassifitseeriti haigusena, põhjustades sellega sotsiaalset survet ja viha homoseksuaalsuse vastu. Sellest hoolimata kerkisid esile paralleelselt lockinguga feminiinsemad tantsuvormid Los Angelese gei afro-ameeriklaste seas. Esimene heterosõbralik geiklubi paiknes Hollywoodis, kus homoseksuaalid said end väljendada ning *punking*’u stiil arenes seal lokaalsel tasandil kooskõlas diskomuusikaga. Stiilide *posing* ja *punking*, mida mõned tantsijad nimetavad *waacking* või *whacking*, variatsioonid levisid üle riigi erinevates klubides ja nii lisandus mitmesuguseid elemente juurde. Osaliselt on see tänu *The Lockers* grupi tantsijatele, kes segasid lockingu elemente posingu stiiliga, mille põhirõhk asetseb dramaatiliste pooside tegemises. Viisteist aastat hiljem sündis ühest variatsioonist *vogue*¹⁶ tantsustiil. Vogue stiilile on omane nurgelised poosid ning laialdase leviku taga on Madonna *Vogue* (1990) laulu muusikavideo. (*ibid.* 95–99)

Chicago klubides toimus hoopiski teine tantsumaailm, kus tantsijad nimetasid 1980ndate esimesel poolel tekkinud ja arenenud *jacking*’ut¹⁷ tantsustiiliks, mis sisaldab seksuaalseid ja vulgaarsemaid tantsuliigutusi. Sealse piirkonna klubides viljelesid mõlema soo esindajad sarnast keha liikumist. Tütarlaps Chicagost – Catherine Glover, kolis Los Angelesse ning tema tantsutee viis lõpuks televisiooni, kus ta propageeris jackingu stiilile omast rindkere liikumist, mis kogus tuntuks üle riigi. Alles 2000ndatel inkorporeeriti Gloveri rindkere kiire liikumine Los Angelese kohalikule *krumping*’u¹⁸ tantsustiilile, mis on loomult ekstreemne segu poppingust, lockingust, punkingust, jackingust. (*ibid.* 99–101)

3.1.3. Breiktants

Samal ajal, kui USA läänerannikul tegutsev tänavatantsu skeene mõjutas üldises pildis Ameerika kultuuri, toimus väike tantsuhuviliste kogunemine Bronxis, mis asub idarannikul. Bronx oli 1973. aastal sotsiaalselt ja rassiliselt killustatud, see oli ehtne näide getokultuuriruumist, mis sisaldas vägivalda, prostitutsiooni, narkootikume – kõike, mis kuulus gängide eluviisi (Guzman-Sanchez 2012: 125). Selles piirkonnas arenenud *breiktants* on „võistlev füüsilise ja loomingulise meisterlikkuse demonstreerimine;

¹⁶ Leidub erinevaid variatsioone, näiteks New Yorgi *vogue* tantsustiil keskendub originaalsele *posing*’u kontseptsioonile, jättes välja kiired ja avarad käeliigutused.

¹⁷ Tegemist on kiire ja pöörase keha liikumisega, mis sisaldab hüppamist elektroonilise *house*-muusika saatel.

¹⁸ *Krumping* on hetkeline improvisatsiooniline agressiivne väljendus *battle*-formaadis, millele on iseloomulik aeglane ja raske räpp-muusika kasutus.

kodifitseeritud tantsuline vorm, mis toob esile uhkeldava personaalse leidlikkuse“¹⁹ (Banes 1994: 122). Kuigi breiktantsu (*breakdance*) ja *b-boying*’ut seostatakse tavaliselt afroameeriklastega, siis oma panuse on andnud hoopiski puertoriiklased ja nende kultuur, mis arenes piirkonnas *funk*-muusika mõjuta (Guzman-Sanchez 2012: 126).

Sotsiaalseteks tantsudeks lokaalsel tasandil oli aeglane tantsimine (*slow dancing*), salsa ja vabastiil (*freestyle*). Puertoriiklased nimetasid vabas stiilis tantsu *rocking*’uks, mida tantsiti *hard-core rock*-muusika saatel, ja tantsijaid *beat boy*’deks. 1970ndate keskpaigas arendasid kaks kohalikku Bronxi tantsugruppi rockingu stiili – *Zulu Kings* ja *Salsoul*. Kui *Zulu Kings* liikmed leiutasid enamasti põrandal toimuvaid ja käteseisul põhinevaid liigutusi, mis on tantsustiili nurgakiviks, siis *Salsoul* lisas juurde mitmeid püstijalal liigutusi²⁰, mida segati vabastiilis latiinotantsudega. (*ibid.* 126)

Eemal kohalikust Bronxi tantsuskeenest, mille loomingud levisid ja said aina tuntumaks, arenes Brooklynis rockingu sammude variatsioonid, mis olid inspireeritud *Charleston*²¹i tantsustiilist. Brooklynis naabruskonna tantsustiil ei hõlmanud põrandal toimuvaid ega akrobaatilisi liigutusi ning seda tantsiti kahes vastakuti seisvas reas *funk*-muusika saatel. 1970ndate lõpul muutus Brooklynis see *uprocking*’uks, mis segunes 1980ndate alguses teise generatsiooni tantsijate kohaliku *b-boy* tantsuga. Järgmise generatsiooni tantsijad, kes moodustasid omavahel tantsugruppe, näiteks *Rock Steady* (1981) rühmitus, õppisid tantsusamme meistritelt endilt. Teisalt, läänerannikul tekkinud ja arenenud tänavatantsustiile, mis jõudsid televisiooniprogrammidesse, interpreteerisid ja jäljendasid New Yorgi tänavatantsijad distantse ja limiteeritud kontakti tõttu tihti peale valesi, näitena tekkis *electric boogie*. (*ibid.* 128–130; 136–138)

Lisaks sellele sündisid sotsiaalsed n-ö jammid²² (*Jam*), mis toimusid avalikes kohtades (tänavatel, parkides). Jämmidel lasid *deejay*’d populaarset muusikat, mis tõmbas ligi rahvamassi ja tantsijaid. Jäm sotsiaalse vormina muutus New Yorgis populaarseks ning seejärel asuti korraldama seelses kontekstis tantsuvõistlusi, mis sisaldasid lisaks *b-boyingu* stiilile (paaris) *hustle*, salsa ja teisi tantsuvorme. *Deejay*’d lasid võistlusmomendil muusikat

¹⁹ Originaalne: „[...] a competitive display of physical and imaginative virtuosity, a codified dance form cum warfare that cracks open to flaunt personal inventiveness“

²⁰ Nt *Top Rock*, *Corkscrew*, osaliselt lockingust pärinevad sammud.

²¹ 1920ndatel sündinud swingtants.

²² Autori mugandatud versioon.

hetkeajendil vastavalt tantsija stiilile²³. Seega tõi sündmus kokku erinevaid inimesi; eri stiili muusikat ja tantsustiile, mis omavahel sulandusid ja samal ajal üksteisest eristusid. (*ibid.* 129; 131; 138)

Bronxis oli 1980ndate algusaastail b-boying saanud negatiivse reputatsiooni ning stiil oli lokaalsel tasemel justkui väljasurnud, kuid *Flashdance* (1983), sisaldades originaalseid tantsusamme, taaselustas selle ja viis tantsu rahvusvahelisele areenile. Samuti tekkisid paar aastat pärast filmi esimesed n-ö *b-girl*'id (valdavalt oli breiktants maskuliinne ja naistantsijaid alguperioodil leidis mõni üksik). Nii tekkis 1980ndate keskel breiktantsu kultus, kus järgmise põlvkonna tantsijad pöörasid kogu tantsu gümnaastikapõhiseks, jättes tantsuelemendi ja improvisatsioonilisuse välja. Kogu *breaking* (ehk „tantsima“) kontseptsioon mõjutas tantsuskeenet, tekitades 1980ndatel Puma ja Adidase brändide fenomeni – see muutus eneseväljenduseks, mis lubas näidata oma identiteeti tänavatel. Trendi negatiivne kuvand seostas tänavatantsijate hoiakuid, muusika- ja riietusstiili gängsteri eluviisiga. (*ibid.* 138–140)

3.2. Hip-hop kultuuri olemus

Esimest korda ilmus termin *hip-hop* 1981. aastal *Village Voice* artiklis, mis viitas kogu Lõuna-Bronxi getodekultuuri skeenele. Järgmisel aastal, 1982, ühendas kohalik *deejay*, räppar ja jammide reklaamija Afrika Bambaataa, kes suundus Euroopa tuurile, neli hip-hopile omaseks saanud ekspressiivset elementi – graffiti, b-boyingu ehk breiktantsu, *deejaying*'u ja räppimine (ehk MC). Neljale põhielemendile on Bambaataa lisanud viienda elemendi – *knowledge* (teadmistekogum). Teadmiste vajalikkust ja nende teadvustamist kultuuriruumist rõhutavad samuti *Journal of Hip Hop* väljaanded. (Pennycook 2007: 86)

James Braxton Peterson (2013) on omakorda eristanud hip-hop kultuuri harivateks elementideks²⁴ teadmised (*knowledge*), teadlikkuse (*counsciousness*), otsingu ja avastuse (*search and discovery*), ja osaluse (*participation*). Nimetatud harivad osad koos põhielementidega loovad kogu hip-hop kultuurile omase hoiaku. *Teadmised* on üks hip-hop kultuuri printsiipidest, mille kohaselt traditsioonilisi oskuseid ja informatsiooni, milleks võivad olla näiteks ajaloolised faktid või üldise süsteemiga seotud teadmised, saadakse õpetuse ja kogemuse teel. *Teadlikkus* on seotud teadmistega, mis viitab eelkõige

²³ Võimalik kõrvutada Banesi (1994: 123) kontseptsiooniga, kus *breaking* on justkui reaktsioon muusikale.

²⁴ Pedagoogiline lähtekoht

enesetundmisele ja ümbritseva sotsiaalse konteksti mõistmisele. *Otsing ja avastuse* põhimõtte julgustab kultuuriga seotud inimesi otsima aina uusi teadmisi, mille kaudu toimub pidev intellektuaalne avastamine (Peterson 2013: 48–53). Viimane, ja ehk ka kõige olulisem, on *osalus*, sest hip-hop kultuur on üles ehitatud sotsiaalsele alustalale.

Teisest küljest on *hip-hop* justkui turunduse vahend. Alates populaarsuse tõusust ja meedia suurest kajastusest on tänavatantsustiilid liikunud professionaalsele tasemele, kus tantsugruppe hakati nii New Yorgis kui ka Los Angeleses kokku panema reklaaminduse eesmärgil ning neil tantsijatel puudusid teadmised originaalsest tantsu kontekstist. Nii langes tänavatantsu kvaliteet ja loomingulisus, mis põhjustas stiilide sünniloo kadumist. New Yorgis sündinud tänavatantsukultuuri loojad ise ei ilmunud enamasti televisioonis ning nad mõjutasid lokaalsel tasandil. (Guzman-Sanchez 2012: 141)

Hip-hop kultuuri ja breiktantsu põhikese ja fookuspunkt langeski 1980ndate keskpaika, kus järgmise generatsiooni tänavatantsu viljelejad harrastasid televisioonis nähtud tantsu, mis nüüdseks oli saanud ühise nimetuse meedia poolt – breiktants. Kuni meedia laialdase tarbimiseni, toimus teiste tänavatantsustiilide perioodiline kadumine. Meedia rõhutas breiktantsu trendi kui alternatiivset väljundit gängide kuritegevusele. Ühtlasi liikus populaarsuse kasvades breiktantsu ja hip-hopi kultuuri kuvand, mis oli kokku vorbitud meedia poolt, popkultuuri.

3.2.1. Hip-hop kui massikultuur

Kõiki tänavatantsustiile on meedia seega muutnud homogeensemateks vormideks: iga stiil on algul olnud privaatne ja stiili viljelejale on olnud iseloomulik personaalse identiteedi näitamine loominguliselt keha liikumise kaudu. Eelnev peatükk kirjeldas, et hip-hopi üldine kultuur on olnud teise generatsiooni, kes olid mõjutatud televisioonist, raadiost, filmidest, tulemus. Banes (1994: 132) rõhutab jällegi, et populaarmedia on vajalik sellise kultuuri arendamiseks ja säilimiseks.

Nagu mainitud, põhjustas meedia tänavatantsukultuurile kahetise mõju – tekkis professionaalne ja amatöörlik tase. Erinevad tantsusaated ja filmid, nt *Wild Style* (1983), *Breakin'* (1984), *Beat Street* (1984), *Breakin' 2: Electric Boogaloo* (1984), tõid kokku ida- ja läänerrannikul tekkinud stiilid, millega tekkisid ja arenesid paralleelselt *performance* ehk narratiivse sisuga koreograafilised tantsukavad, tekitades sellega konkurentsi teiste

tantsustiilide seas nagu ballett. Samal ajal, kui meedia lõi pildi kunagisest nähtamatust ja isolatsioonis olnud tänavatantsust ning kasutas kultuuri turunduses ja reklaaminduses, toimus samuti n-ö tagasi liikumine tänavatele. Tantse esitati taaskord sotsiaalsetel üritustel koolides, klubides, diskodel ning uuesti tänavatel ja parkides. (*ibid.* 1994: 131; 144)

Ühinenud hip-hoppi paigutatud tantsustiilide liikumine äärelinna tänavatelt tantsustuudiotesse ja erinevate (*Do-It-Yourself*) tantsuvideote levik on selged märgid nähtuse sulandumisest massikultuuri. Sellele panustavad kaasa mitmed amatööride kodused õppevideod tantsujuhenditega, mis aitavad kodustes tingimustes otsese sotsiaalse kontaktita õppida erinevaid tantsusamme. Tehnoloogia areng võimaldas videoid uuesti vaadata ning sedaviisi sai raskemaid tantsusamme detailsemalt uurida. (*ibid.* 131, 137).

Meedia vahendatud visuaalide teel õppinud indiviidid kaldusid kopeerima õpetaja rollis oleva isiku personaalset stiili. Seeläbi kadus tänavatantsu minevikuline põhiolemus, mille eesmärgi kohaselt oli tantsijal oma isikupära näitamine oluline. Lisaks sellele teises tantsu improvisatsioonilisus ning tantsusammud muutusid standardseks – pinnale jäid tüüpilised algupärased tantsuliigutused, mis said kindla stiili sümboliteks. Professionaalsed tantsugrupid segasid tantsužanre koreograafilistes kavades (*ibid.* 151–153), mis teisest küljest kinnitab jällegi erinevate stiilide mitmekesisest kasutamist.

Seepärast on massiteabevahendite laialdane kasutus kogu tänavatantsukultuuri jaganud *ametlikult* (autori rõhutus) kaheks osaks. Hip-hop subkultuuri liigitatud tänavatants koosneb kahest ajastust – enne ja pärast meedia tähelepanu. Enne tantsu populariseerimist meedia kaudu, oli tänavatants, eelkõige breiktants, kohalik tantsuvorm, milles kõrgel kohal platseerus sotsiaalne ja võistlev tähendus (*ibid.* 122). Samuti tuleb täheldada, et professionaalsuse tõusuga tekkis alles teatrilik vorm stiilile ehk *show*.

Teine ja levinum tänavatantsukultuuri jagamisviis on vana kool (*old school*) ja uus kool (*new school*). Selline eristamine on ambivalentne ning nendevahelist piiri ei ole kerge määratleda. Vanakool hõlmab stiile, mis arenesid 1970ndatel ja 1980ndatel ning neid tantsiti *funk*'i ja ja vanakooli hip-hop muusika järgi. Uus koolkond, aga ka uusstiil (*new style*) algab alates 1990ndatest, kui hip-hop muusikast sai omaette kategooria. Kui muusika muutus aeglasemaks ja intensiivsemaks, siis tekkisid uued püstijala tantsustiilid (nt *krump*), mis keskenduvad musikaalsusele ja eneseväljendusele. (Sfetcu 2014).

3.3. Tänavatantsu kultuur Eestis: JJ-Street

Eesti tänavatantsu arengutee on võrreldes USA-ga kujunenud teisiti: kultuuripraktikasse on adopteeritud globaliseerumise mõjul kohaliku piirkonna eripärasid. Lisaks algas Eesti 1991. aasta taasiseseisvumisest alates lääneliku elustiili laialdasem imbumine Eesti ühiskonda. Taasiseseisvumine tõi kaasa pöördelise sotsiaalse, kultuurilise ja poliitilise muutustevoolu, tänu millele oli võimalik läänelikke kultuuripraktikaid omastada. Tänavatantsud jõudsid laialdasemale publikule eelkõige läänemaaailma muusikavideote ja filmide toel. Enne seda leidis Toomas Lille sõnul juba 1980ndate pidudel algelisi tänavatantsustiili liigutusi, mida tehti tantsuringides (vrkl hip-hopi *circle*²⁵). Sarnaselt õpiti enamasti videotelt (Laur 2015), kuid Nõukogude Liidu ajal oli neid keerulisem saada (Kula 2014). See kinnitab Allaste (2013: 11) väidet, et ka sel perioodil olid eristuvad subkultuurid olemas. Breiktantsu levimine oli alguse saanud juba 1984. – ja 1985. aastatel, kuid sellist tantsustiili peeti pooleldi tabuks ning sellesse suhtuti eelarvamustega – nii selgub Reporteri (2016) videoklipist. Teisest küljest on märgitud, et samas sai akrobaatiline tantsustiil noortele heaks loominguväljenduse vahendiks ning kolmeks domineerivaks stiiliks olid *electric boogie*, robottants ja breiktants.

Teisalt pole täpsemalt teada, kuidas Eestis laiemalt tänavatantsu praktiseerima asuti ning millisel tasemel tänavatantsuliigutusi imiteerivad harrastajad 1990ndate alguses olid. Jõgevalt pärit Joel Juhi sõnul leidis tema nooruse ajal tänavatantsuga tegelevaid noormehi vähe. Eelnevalt olid peamiselt kõik n-õ professionaalsel tasemel tänavatantsuvõistlused seotud robottantsuga, näiteks 1988. aastal toimus üritus Breik 88²⁶, kus olid mõned tantsijad ka Lätist ja Leedust (Juht 2016).

Ajal, mil hip-hop ja tänavatants Eestisse jõudsid, oli ebaselge, millistel põhimõtetel hip-hop tants toimib võrreldes päritolupaigaga. Tantsiti nii, kuidas sel hetkel mõistlik tundus. Hip-hop muusika ei olnud sel ajal niivõrd levinud ning enamasti kasutati Tartu piirkonnas, näiteks 1997. aastal, ka teise stiili muusikat – *drum 'n' bass*, mille saatel näidati breiktantsu ja robottantsu oskusi (*ibid.* 2016). Eelnevalt oli Joel Juht moodustanud 1994. aastal kahe sõbraga Tartu esimese hip-hop tantsugrupi nimega 34U (*Three for You*) (JJ-Street Story 2016). Tantsugrupp suutis vähese ajaga koguda tuntust grupina, kelle tantsuline esitus sarnanes kaudselt hip-hopi kultuurisisese tantsuga. Lisaks kasutas grupp esimesena

²⁵ Põhineb *battle*-formaadil, kus kaasaelajad moodustavad ringi võistlejate toetamiseks.

²⁶ Jäi viimaseks sellelaadseks ürituseks (Juht, 2016)

kombinatsioonide tegemisel saadaval olevaid hip-hop muusikapalasisid (Juht, 2016). Tantsugrupi tulemusel hakkas 1990ndate teisel poolel toimuma Jõgeva Virtuse spordihoones esimene hip-hop tantsutrenn, mille toimumisperiood jäi küll üürikeseks, kuid oli märkimisväärse tähtsusega (JJ-Street Story 2016). Allaste (2013) subkultuuri levimismudeli järgi saab neid noori liigitada piirkonna elitistlikuks rühmaks.

Puuduva ja lünkliku informatsiooni tõttu oli kogu 1990ndate vältel tantsijatele, sealhulgas Juhile, pääseteeks taustatantsija rolli astumine. *Go-Go*²⁷ tants oli sajandivahetusel populaarne ning tänavatantsu harrastati nii suuremate klubide, näiteks Tartus Atlantise või Illusioni, kui ka väikelinnade lavadel. Showtantsu sel ajal veel ei olnud ning artistide esitusele koreograafia lisamine propageeris ja levitas tänavatantsu (Juht 2016). Tol ajal ei olnud Go-Go tantsijaks olemises negatiivset elementi ning läbi selle avanesid erinevad võimalused, mis võimaldasid väikses Eestis praktiseerida tänavatantsu professionaalsemal tasemel (*ibid.* 2015; 2016) Samas ei olnud taustatantsimine võrreldav hip-hopi lääneliku stiiliga, kuid kasutatavates tantsuliigutustes oli olemas tänavatantsustiilidele omast hõngu (*ibid.* 2016).

JJ-Streeti tänavatantsukool sündis alles 2003. aastal, kui Tartus asuva *City Squash*²⁸ juhataja tegi Juhtile ettepaneku alustada tantsutrennide läbiviimisega, kuna endiselt ei olnud tantsumaastikule kerkinud hip-hop tantsutrenne. Ajalehe kuulutusse, mis kutsus tantsutrennidega liituma, märgiti: „Street dance ehk tänavatants koondab endas hip-hopi, roboti ja breigi elemente. [...] Selles tantsustiilis kasutatakse ebamääraseid tantsusamme, kuid igal liigutusel on stiil, mis teeb asja omapäraseks“. Samas ei kasvanud noortel huvi tänavatantsu vastu silmapilgselt ning esialgu oli trennis kõigest kolm inimest. Paari kuu pärast pidi Eesti esimene hip-hop treening kolima TTÜ spordihoonesse, sest huvitundjaid tekkis aina juurde. Aja jooksul kolis sel ajal veel nimeta olnud tantsukool mitu korda kuni ametlikult sai tantsukooli asukohaks Tallinna vanalinn, kuhu loodi JJ-Streeti²⁹ tantsukooli stuudio (JJ-Street Story, 2016). Paralleelselt samal ajal sündis JJ-Streeti *crew* (tantsurühm) ning nende esimene esinemine toimus Põlvas, lisaks toimus sel aastal veel esmakordselt

²⁷ USA etimoloogia: määratletakse tantsuvormiks, mis on seotud teatud tüüpi (provokatiivsete) ööklubide või diskoteekidega, kus tantsjad on ametlikult palgatud (OED, 2016). Eestis peeti sel ajal *Go-Go* tantsijateks neid, kes jagasid lava koos muusikaartistidega.

²⁸ Tänapäevase nimega Valge Maja

²⁹ Nime moodustasid 2003. aastal kolm tüdrukut Juhi nõusolekul, kelle tingimuseks oli, et nimes peab kajastuma tema artistinimi JJ (Juht, 2016)

*Camp of Hip-Hop*³⁰, millest võttis osa kolmkümmend inimest. Kogu laagrit ümbritses kodune keskkond: osalejad naljatlesid omavahel nagu vanad tuttavad ning Juht tegutses samuti toidu toimekonnas (Juht 2016).

Tantsuvõistluste vähesuse tõttu oli nendes osalemine tantsija jaoks eriline kogemus. Iga harv võistlus võimaldas ennast n-ö „näitama“ minna. Isegi Eesti meistrivõistlused klubitantsus olid tantsijate jaoks olulise tähtsusega. Seepärast kandsid väiksed võistlused suuremat väärtust võrreldes tänapäevaga, kus sellised võistlused on tähtsusetud professionaalsetele tantsijatele. Indiviidid, kes õpivad tantsu ja osalevad võistlustel võivad kogu nähtust liigitada sportliku tegevuse alla – *battle*-formaad on justkui võistlev sportlik väljund. Alustades sellest, et võistluseks valmistutakse ette ning tihtipeale jääb hip-hopilik tunnetus võistluse varju ning tekib tõestamise-efekt (*ibid.* 2015). Organiseeritud ettevalmistusega *battle*-võistlused on muutnud kunagist tänavatantsu põhielementi – improvisatsioonilisust, küll aga kajastub neis loominguvabadus.

3.3.2. Tantsukooli tantsustiilidest

Seoses hip-hop muusika leviku ja muutumisega on alates nullindate teisest poolest Eesti tänavatantsule lisandunud robottantsu ja breiktantsu kõrvale erinevaid stiile, mis on küll alguse saanud ja arenenud Ameerikas 70ndatel ja 80ndatel (sellest andis ülevaate peatükk 3.1.), kuid jõudnud Joel Juhi aktiivse tegevuse toel Eesti tantsukooli tantsijateni alles viimaste kümnendite jooksul. See ei tähenda, et varasemalt ei tuntud või ei teatud Eestis teiste stiilide olemasolust, arvestades asjaolu, et videotelt ja sotsiaalsetel üritustel imiteeriti nähtud tantsusamme.

JJ-Street *crew* tekkimisajast peale on tantsugrupp harrastanud varieeruvaid stiile. Erinevad tantsustiilid lisandusid ja koreograafilised kavad tekkisid alles 2005. aastal paralleelselt ajaga, kui Juht sai endale esimese treeneri-õpetaja ning tants muutus professionaalsemaks. Nii lisandus boogie kõrvale oluline stiil – popping – ning Keila esimese hip-hop peo (2005) ajal esinesid esmakordselt b-girlid, kus oli esindatud nimetatud stiil ja vastav muusikarütm, lisaks toimus hip-hop tantsu koolitus (Juht 2016). Seoses sellega hakkas Eestis tänavatants stiilide poolest mitmekesisistuma.

³⁰ tantsulaager

Vähestele tantsijatele on osutunud au kohtuda mõne uudse stiili loojatega, kuid professionaalsele areenile tõusis hoopiski lockingu stiil 2006. aastal, kui Ameerikast pärit Greg *Campbelllock* Junior, kes kuulus legendaarsesse *The Lockers*'i tantsugruppi, ja Slick-Dogg külastasid Eestit ning õpetasid originaalset lockingu tantsu ka Juhile (Postimees 2006). Tänu sellele on võimalik õpetada ja jagada teadmisi lockingu tantsustiilist süvitsi. 2007. aastal kujunes domineerivaks stiiliks house-tantsustiil ning sama aasta Jõgeva kevadseminaril õpetati väga algelist krumpingut, mis on üks uusimatest stiilidest, ja toimus esimene *krump-battle* (Juht 2016).

Hetkel on tantsukoolis õpetatavateks tänavatantsustiilideks *hip-hop*, *house*, *break*, *popping*, *krump*, *locking*, *vogue*, *waacking* ja *urban kids*³¹ ning 2016/2017 hooajal on lisandunud *hip-hop heels*, hõlmates seega lääneliku tänavatantsu ajalooliselt olulisemaid ja levinumaid stiile. Teisalt on erinevates piirkondades stiilide valik piiratud. Kuigi stuudioid tegutseb üle Eesti, on primaarseteks mitmekesiste tantsutrenniistiilide pakkujateks Tallinn ja Tartu. Erinevates piirkondades erinevad ka treeningute rühmad³², kuigi enamasti on suunatud need noortele. Teine piirang on seotud tantsukogemusega – algajate rühmatreeningusse võetakse uusi huvitundjaid vastu aastaringselt, kuid keskaste- ja eliitrühmad pannakse paika aasta alguses. Pakutavad stiilid ja treeningud on paika pandud hooajalise tunniplaaniga. Nii oli Tartu Hip-Hop 18+ haruldane, mis orienteerus konkreetselt algajatele alates kaheksateistkümnendast eluaastast (JJ-Street 2016).

3.3.1. Võistlused ja üritused

Eesti maastikul on suurimateks tänavatantsuvõistlusteks festivalid *Baltic Session* ja *Battle of EST*, mis on mõlemad rahvusvahelised. *Battle of EST*, mis toimus 2016. aastal Eestis juba kuueteistkümnendat korda, keskendub eelkõige breiktantsule kuid samuti on esindatud hip-hopi alla integreeritud tantsustiilid (Delfi 2016). Festivali algusaastail olid esindatud ainult Balti riikide tantsijad, hiljem lisandus näiteks vene ja prantsuse tantsijaid. Nüüdseks on festival Lille sõnul heal tasemel ning tantsijate tase aina tõuseb (Kula, 2014). Tänavakultuurfestivali *Baltic Session*, mis on rajatud püstitänavatantsustiilide peale, on tõrkanud aga Juhi ideest (Juht 2015). Festival toimus esimest korda 2007. aastal ning nüüdseks on sündmus Euroopa üks tuntumatest tänavakultuurfestivalidest, mis on

³¹ JJ-Street defineerib *Urban Kids* tantsu kui „kaasahaarav tantsuline treening, mis on suunatud 7-10 aastastele noortele. [...] hõlma[tes] enda alla peamiselt house ja hip-hop tantsu algõpet läbi erinevate mänguliste-liikuvate elementide (JJ-Street: urban kids).

³² Eristatakse vastavalt vajadusele nt algajad, keskaste, eliitrühm; lisaks eristatakse rühmi vanuseliselt.

tänavakultuuri harrastajatele oluliseks väljundiks. Sealjuures on oluline nii kultuuri edendamine kui ka meelelahutuslik aspekt. Festivali raames toimuvad ühe nädala jooksul näiteks seintepuhastusaktsioonid, ilupäev, *Vogue Ball*, *Street Art Jam*, puudu ei tule ka koolitustest. Domineerivaks osaks on võistluste seeria (JJ-Entertainment OÜ 2016). JJ-Streeti suurürituste hulka kuulub veel suvel toimuv rahvusvaheline tantsulaager *Camp of Hip-Hop*, mis on tantsukooli tantsijate enesearenduslikust aspektist olulise tähtsusega. Eraldi on veel noortelaager, mis on suunatud 7–14-aastastele noortele (Camp of Hip Hop 2016).

JJ-Streeti kinniseks ürituseks, mis on mõeldud ainult tantsukooli tantsijatele, on Jõgeval toimuv kolmepäevane kevadseminar. Selle raames toimuvad samuti võistlused, (tantsustiilide) töötoad (*workshops*), meelelahutuslikud üritused: padjasõda, temaatilised peod, jähmid. *Jam of the Year* on igal õppeaastal toimuv tantsukooli tantsijate omavaheline *all-styles*³³ võistlus ja kokkusaamisüritus, mis toimub iga kuu kuni finaalin: [*Jam of the Year*] on silmaringi avardav ja seal saab näha teiste esitusi/stiile. [...] see on koht [sündmus], kus saavad tantsukooli õpilased oma oskused proovile panna mugavas keskkonnas [nt tantsustuudios] (VP 2016). Õppeaasta lõpeb teatriliku tantsuetendusega *Streetshow*³⁴ ja ühise koolilõpu *Hip-Hop Jam*'ga. Erinevate jähmide näol on JJ-Streeti tantsukooli üritustes esindatud ajalooliselt kujunenud hip-hop subkultuuri originaalne nähtus. Õppeaastast ei puudu erinevate tähtpäevade tähistamine, mis reflekteerib sotsiaalse keskkonna kaasamist (nt jõulud, sõbrapäev). Üritused võimaldavad tantsukooli õpilastel ja treeneritel koguneda kokku sotsialiseerimise eesmärgil, kuid seda omal moel, sest sisse tuuakse tantsulist elementi.

³³ *All-styles* – kõik stiilid lubatud.

³⁴ 2016. aastal pealkirjaga „4 nägu“ ja 2017. aastal „Avantürist“ Nordea Kontserdimajas.

4. ANALÜÜS: HIP-HOP TANTSU KULTUURIPRAKTIKA

Koolitusel toodi peamiseks erinevuseks, mis lõhestab tänavatantsu ja stuudiotantsu, järgmine seisukoht: „*studio ei ole tegelikult tänavatants, selle pärast et sa lähed uksest sisse ruumi [treeningsaali], kus sul ei teki mingit hirmu*“. Kaasates ajaloolist tausta, vastab see ehk tõele, kui mõelda, millises keskkonnas ja millisel tasemel toimub tantsustuudiotest väljendatav tants. Selline tantsupraktika on muutunud sotsiaalse ühiskonna ja massikultuuri nähtuste mõjul. Küll aga saab tänapäeva, mõnevõrd professionaalse, tantsukultuuri keskkonnas näha üldiseid (tantsu)kultuurile omaseid elemente, mida võib siinkohal pidada subkultuuriliseks kapitaliks.

Järgnev analüütiline peatükk annab ülevaate, kuidas kujuneb ja väljendub tänavatantsukultuurile omane skeene tantsu õppijate igapäevaelu juurde kuuluvas JJ-Streeti tantsukoolis, seda läbi kompetentsuse, tantsustiili, improvisatsiooni, ja kollektiivse tegevuse. See tugineb rühmatreeningutelt saadud teabele ja minu interpretatsioonile, mis on põimitud teiste allikatega. Analüüsi paigutatud väljavõtted kaldtekstis pärinevad minu välitööpäevikust (2016), kui ei ole märgitud teisiti. Jutumärkides eristatud laused on ei ole minu enda sõnad, vaid on öeldud uuritud grupis kellegi teise poolt, kuid kajastuvad välitööpäevikus. Need on paigutatud teksti nii, et tekiks narratiivne mudel.

4.1. Tantsuline ja kultuuriline kompetentsus

Kaeppler (2000) rõhutas, et tantsulist kompetentsust ja teadmisi omandatakse sarnaselt keeleõppe protsessiga läbi kognitiivse õppimise. Kindlate tantsutraditsioonide ja nende süstemaatiliseks mõistmiseks ning väljendamiseks on vaja teada, mis peitub tantsus. Viimases üles täheldatud treeningus kuulsin tabavalt: „*Sammud on sõnavara*“ [vrdl *langue*] ning olen lisanud kokkuvõtvaks selgituseks: *ja seda tuleks kasutada feeling'uga [tunnetusega], ainult sammude tegemisest ei ole kasu. Tunnetuseta on sammud tühjad ja neid võib liigitada ainult keha liikumiseks*. Seega toob tantsulise sõnavara kasutamine tunnetuseta esile ainult tehnilise poole ning niiviisi jääb kultuuri vaimne osa väljendamata. Selle tulemuseks on pigem tantsustiili jäljendamine kui selle kontekstikeskne esitamine.

Stiili jälgendamise problemaatika on seotud informatsiooni üleküllusega ja selle väärtõlgendamisega – tänapäeval on veebikeskkonna ukSED avatud igale huvitundjale ning erinevate (kommertslike) videote kaudu on võimalik tantsuliigutusi mugavas keskkonnas imiteerida. Arvestades asjaolu, et amatööride koduvideod on kuulunud hip-hop kultuuri meedia tekkimisest saati (vt pt. 3.2.1.), siis nende populaarsus, mitmekesisus ja paljusus on aja jooksul aina suurenenud. Lisaks ringleb internetis videote kõrval lugematul hulgal populaarteaduslikke artikleid kogu hip-hop kultuuri kohta. Sama mööndust kuulsin ka koolitusel; tänapäevases rahvusvahelises keskkonnas on teavet niivõrd palju, et sellega ei osata midagi peale hakata.

Nõnda on täheldanud veel mitmeaastase kogemusega tantsuõppur: „*Kui sa tahad tantsida hip-hoppi, siis sa näed seda peaaegu igal pool; kui sa tahad, siis sa vaatad netist ja kõik.*“. Lisaks on treener maininud mitmeid kordi, et näiteks *Youtube*’e keskkonna videod ei pruugi kajastada autentset tantsustiili: [...] *iga [video] tegija ei pruugi lähtuda originaalsest ja õigest hip-hop kultuuriruumist ning põhiliselt on tegemist „suvaliste kuttidega, kes teevad midagi oma elutoas, nii ei saa õiget informatsiooni“³⁵, sest üldiselt [professionaalsed] tantsijad ei tee õppevideoid.* Seega on ingliskeelse informatsiooni hankimine kerge ning põhiliselt on leitav materjal (endiselt) kommertslik. Seda võib käsitleda kui *wanna-be* (olla-tahtja; stiilijälgendaja) fenomeni, kus indiviid käitub kui subkultuuri praktika harrastaja, kopeerib peavoolu hip-hoppi, kuid tal puuduvad sisulised teadmised kultuuri ja selle nähtuste tähenduste kohta (Kobin, 2009: 43). Arvestades Eesti tänavatantsu ajaloolisust ja selle lokaalsust, siis videotelt matkimine ja kommertslikkus on olnud alati selle osad. Ja seda mitte ainult Eestis, vaid kogu subkultuuris.

Huvitav on tõdeda, et teisest küljest on videomaterjal kasulik ja vajalik teadmiste saamiseks. Kõrvalekalle peitub „õigete“ allikate valimises, niiviisi on treeningutes näidatud näiteks Bobby Mileage’i õppevideot *Youtube*’s ja maailmameistrivõistluse *Juste Debout* (2016) finaali. Rahvusvahelised võistlused näitavad, millised on hetketrendid ja –suunad tänavatantsumaastikul ning läbi nende on võimalik saada uusi teadmisi, mis on seotud parasjagu eksisteeriva ühiskonnaoludega ega pärine ainult ajaloolisest kontekstist (nt stiilipõhised põhisammud). Iga võistleja integreerib vanadesse sammudesse uusi

³⁵ Originaalne: „[...] most of them are just random guys doing something in their living room, you won’t get the right information“.

indiviidikeskseid ja isikupäraseid liigutusi, mille tagajärjel tekivad mugandatud versioonid vanadest. Nii toimub tantsus innovatsioon.

Eesti lokaalsel tasandil oli „Tagasi juurte juurde“ koolitus kvaliteetsete teadmiste omandamise seisukohast oluline. Videote kodeerimine vaatajana annab ühekülgsel lähenemisel, sest iga video taga peitub osalejatepoolne narratiiv, sündmustik, informatsioon, mida ei ole võimalik videole jäädvustada. Seepärast tagasid Joel Juhi autobiograafilised selgitused tantsuvideotele sisu. Sellest võib välja tuua tantsulist kompetentsust arendava tähelepaneku: juba algusaastatest pärinevad põhilised tantsusammud – „*midagi polegi muutunud, point ongi selles, et kõik teevad siiaaani neid vanu samu asju; kogu aeg käib kordamine*“ (Juht, 2016).

Tehniliselt kultuurikontekstikesksete sammude tegemine sõltub sellest, millise informatsiooni põhjal õpitakse elementaarset „sõnavara“ kasutama. Nii on üldise tänavatantsu liigutuse – *bounce*’i – väljendamiseks asjakohane teada, et afroameeriklaste kultuuris on sellega alati kaasas käinud *flow*³⁶, kuid teisest küljest puudub eestlastel selline loomupärane tunnetus nagu neil. Teadmiste ja tehnilise kompetentsuse väljendamine tekib aga pidevast praktiseerimisest. Praktiseeritavad tantsusammud pärinevad siiski põhiliselt Ameerika hip-hopi kultuuriruumist – Hip-hop tantsule omased tantsusammud, mida treeningutes harjutati ja mille tehnilist poolt lihviti vähemalt pooltel kordadel, on näiteks *Steve Martin*, *Smurf*, *Butterfly*, *Monastery*, *Robocop*, *Wop*, *Alf*, *Roger Rabbit*. Individuaalsel tasemel kujuneb tantsusammude ja – liigutuste kultuuriline mõistmine ja selle väljendus eelkõige sammude ja indiviidi enese koosmõjul. Sellest tulenevalt on hip-hopi tantsustiilis ja tänavatantsu teistes vormides olulisel kohal eneseväljendus ja *attitude*, mis loovad personaalse tunnetuse tantsusammudele.

4.2. Tantsustiil: eneseväljendus ja *attitude*

Igaühe *attitude*’i ja isiksuse olulisust tänavakultuuris rõhutati koolitusel. Tantsu eesmärgiks on esitajal näidata iseloomu ja karakterit läbi oma keha liikumise. Koolituse kogu praktiline osa viitas sellele, et „*lihvida on vaja stiili, et stiilis tuleks tunnetus [flow]*“, mis seostub kompetentsuse kasvamisega. Stiili vilumuse all mõeldi oma *attitude*’i välja näitamist hip-hopiliku tunnetusega kindlas tantsusammus, ja seda läbi *bounce*’i. Praktiline

³⁶ Tunnetuslik olek, kus tantsija väljendab enda meeleolu keha liikumise teel vaevata.

osa näitas seda, et noorukitel tuli see välja n-ö stereotüüpilise, tagasihoidliku eestlasliku hoiakuga. Olulise märkusena olen välja toonud, et *stiili vahetamisel vahetub samuti hoiak*. See tähendab, et sama liigutust on võimalik kasutada pea igas tänavatantsustiilis, kuid nende väljendatavad hoiakud on erinevad. Hoiakute loomine on tingitud indiviidi võimest tuua välja oma sisemine olemus tantsu kujul. Kuid vastupidiselt lubab tants ja muusika väljendada erinevaid ettekujutusi iseendast, mis on seotud uue karakteri loomisega: mitmel korral on treeningutes antud ülesandeks luua kava³⁷, mis sisaldaks karakterit (nt loom; midagi, mis väljendab erinevaid emotsioone ja iseloomuomadusi – nt enesekindlus, ülbus)

Tänavatantsukultuuri ümbritsev eneseväljenduse aspekt on olnud ajast-aega ilmne. Hip-hop subkultuuris on eneseväljendus sümboolne igas selle all liigitatavas elemendis – nt grafitis *tag*’id ehk artisti personaalsed allkirjad, räpis lüürika (Kobin, 2009). Enesekindel väljendusviis tantsus *peaks andma märku iseendast ja tervitama teisi sõbralikult; keha liikumine peaks seda edasi andma*. Year of the Jam’i veebruari eelvoorur kohtunik märkis võistlejatele tagasisidet andes, et tantsu tehniliselt hea sooritus ei ole veel kõik ning tants peaks jutustama/väljendama/näitama midagi. Nii on treeningutes rõhutatud, et pealtvaataja „*vaatab kõigepealt emotsiooni, attitude’i ja seejärel alles seda, mida sa teed*; „[...] *reaalselt publik ega kohtunik ei vaata sinu jalgu: ta vaatab sulle otsa – kui ta vaatab su nägu, siis ta vaatab su ülejäänud keha ka. Kui su nägu on blank [emotsioonitu] (võid teha misiganes ulme asju), siis see ei ole see, see on lihtsalt mingi tühi kest, mis liigutab*“. Narratiivsuse element sünnib mõtlemise teel ning võistleja rollis osalejal on oluline teada, mis põhjusel tantsu esitamine toimub. Hoiaku kajastamine läbi tehnilise elemendi on seega sõltuv eneserefleksioonist.

Mitmeid kordi olen täheldanud välitööpäevikus, et tuleb harjutada oma sisemist enesekindlat hip-hopi *attitude*’i peegli ees paralleelselt tantsusammude harjutamisega. Sealjuures liigutada keha kindla sammusüsteemi põhjal võimalikult aeglaselt, et tekiks nii tantsuliigutuse kui ka hoiaku tunnetus: „*tunne ei teki enne, kui sa teed seda [tantsuliigutust] väga aeglaselt*“³⁸. Seda rõhutati ka koolitusel: „*tuleks korrata kõiki samme, võtta selleks aeg maha ja keskenduda peegli ees oma attitude’i peale. [...] vahet ei ole, mis stiil, kui on attitude, siis tuleb iga samm paremini välja*“. Kui tekib tunnetus, siis käib see [*bounce’i liigutus ja olek*] juba iseenesest kaasas, nagu räpparitel. Kobin (2009:

³⁷ Siin ja edaspidi viitab kava lühikesele tantsusammude kombinatsioonile (nt 2x8 takti)

³⁸ Originaalne: „*you don’t get the feeling, unless you do it very slowly*“.

16) tõdeb, et hip-hopi fenomeni kasutavad noored väljendamaks oma identiteeti. See näitab, et tänavatantsukultuuris ei ole eneseväljendus stiili- ega elemendipõhine, vaid üldine hip-hopi subkultuurile omane enesekehtestamisviis, mis on juba ajalooliselt välja kujunenud.

Paradoksaalselt võib tantsu tehniline pool segada eneseväljenduslikku aspekti. Kuigi tehnilist osa peetakse ainult üheks osaks ja tänavatantsu eesmärk on reflekteerida enda iseloomu, karakterit, siis õige tantsutehnika, mille vundament on kujunenud igale tantsustiilile erinevas keskkonnas (vt peatükk 3.1.), on samaväärselt tähtis. Selle väite tõestamiseks kirjeldan *bounce*'i tantsuliigutuse teist külge oma õpikogemuse näitel. *Bounce*'i detailne tehnika hõlmab keha üles alla liikumist, kus jalad töötavad *kui autoamordid* ja ülakeha ning käed liiguvad aeglasemalt: *nii käivad jalad ühte biiti (main beat of the song) [liiguvad muusika põhiritmi] ja käed liiguvad lauluga kaasa – aeglasemalt (almost getting to the beat) [peaaegu kooskõlas põhiritmiga]*. Selline tehniline osa, mille kompetentsus kujuneb aeglase liikumisega, ei võimalda *attitude*'i välja tuua: *Mu keha sattus sel ajal [harjutamise ajal] väga segadusse, kuna tahtsin samas teha liigutust aeglaselt, kuid tundsin vajadust, et peaks siiski tegema kiiremini ja üldse raske oli ennast ja muusikat väljendada. Kogu see vaimne ja tehniline värk selle taga lihtsalt kurnas*. Nii on hip-hopi tantsukultuuris eneseväljendus ja hoiak sümbioosis tantsu tehnilise poolega, kuid märkimisväärne aspekt on endiselt improvisatsioonilisus, mille tulemusel tekivad enesest lähtuvad tantsusammude variatsioonid.

4.3. Tänavatantsu improvisatsioonilisus

Hoolimata sellest, et improvisatsioonilisuse marginaliseerumine on tekkinud massikultuuri sulandumisest ja standardsete tantsusammude kinnitumisest (vt. peatükk 3.2.1.), väidan, et ei ole kadunud hip-hopi tantsukultuurile omane improvisatsiooniline element. Tantsustuudios tehtav improvisatsiooniline element ei võrdu avalikes kohtades tehtava ja minevikus nähtud improvisatsiooniga, kuid see on sealse keskkonnas olemas – küll aga teisel kujul. Seda võib pidada subkultuuri edasiarenguks. Koreograafiline kava üldmõistes tähendab, et luuakse kindla muusikapala rütmile loominguine tantsuliigutustest koosnev kombinatsioon, seade, mida ei saa paigutada mujale konteksti, sest on loodud just valitud muusikast lähtuvalt. Selline seade paigutub erinevate lavastuste ja etenduste valdkonda, aga ka neile massikultuuris leiduvatele videotele, kus jäädvustatud tantsuakt representeerib muusika väljendust, ja selle emotsiooni, tantsuvõtmes.

Tänavatantsus esineb peamiselt improvisatsioonilisust koreograafiliste kavade loomeprotsessis, mida tihti esitatakse sõbralikus *battle*-formaadis, ja ringis (*circle*, *cypher*) esitatud vabastiilis või võistlusvormis, kus parasjagu seesolija üritab end võimalikult mitmekülgsest näidata. Samuti on võistlused üles ehitatud improvisatsioonilisuse peale, kuid enamasti osaleja valmistub end selleks ette. Ettevalmistus algab juba teadmisest, millal ja mis keskkonnas toimub *battle*. Nii on võimalik end enne võistlusi *lahti tantsida*³⁹, olenemata, kas tegu on rahvusvahelise, üleriigilise või lokaalse võistlusega. Lahti tantsimine viib aga võistlustasandil improvisatsioonini – „*kui mõtted saavad otsa, siis sa hakkad kohapeal genereerima uusi asju.*“. Võistluse improvisatsioonilisus sõltub selle ette planeeritusest ja muusika kasutusviisist. *Jam of the Year* eelvoorus, kus võistlus toimus *battle*-formaadis ringis, ei saanud osalejad ise valida, millise muusika rütmis tuleb sooritus teha. *Deejay* vahetas laule vastavalt tantsustiilidele. Nii oli kuulda *funk*-muusikat, *hip-hoppi*, *house*'i jms. Eraldi toimunud *Vogue*'i võistluse ajal kasutati just sellist muusikat, mis on vastav nimetatud tantsustiilile. Sellest lähtuvalt oli võistleja sunnitud looma improvisatsioonilist esitust. Võistluseks ettevalmistumine algab samas juba kavade loomeprotsessi etapis, mille käigus tekib tantsule pühendujal „kavadepagas“.

Koreograafiline aspekt on tantsukooli stuudio rühmatreeningutes läbiv motiiv, sest trennide üheks osaks on tihtipeale iseseisvate tantsukavade moodustamine. Kavade loomise käigus toimub tantsukooli stuudios tüüpiliste stiilipõhiste sammude muutmine ning nendest tekivad uued variatsioonid – „*Sammuga võib lõpmatuseni mängida, teha uusi versioone, ei olegi mõtet teha neid samu [vanu] samme*“ (Juht, 2016). Niisiis sisaldavad sellised kavad mugandatud tantsusamme, mis toovad esile kava looja isikliku lähenemise (eneseväljenduse). Lisaks toimub nende kavade loomine ja harjutamine erinevate muusikapalade saatel ning iga pala on erineva rütmiga, mis tähendab, et muusika roll ei ole nii tähtis: [...] *natuke raske oli jälle oma kavakest uuesti harjutada teise laulu, kuid see on täitsa võimalik. See oli esimene kord, kui ehk mõistsin tänavatantsu olemust – pole ainult liigutused ja kindel muusika ehk performance-oriented, vaid tants tantsu pärast. Tantsuliigutuste rütmi paigutamine on oluline, kuid „lugu annab inspiratsiooni, iga looga saab sama combo't [kava] muuta*“.

³⁹ *Lahti tantsimine* tähendab seda, et enne võistlust kuulatakse oma muusikat ning selle saatel tantsitakse eelnevalt mõttes ette valmistatud tantsuliigutused, kuni rohkem ideid enam ei ole, ning alles siis hakatakse tunnetama muusikat, mille saatel väljendatakse uusi liigutusi (VP 2016).

Veelgi enam ei ole kavade eesmärk olla nii koreograafiline, vaid „lihtsalt on vaja combosid selleks, et need panna oma tantsu sisse“. Kõrvalmärkena olen nentunud, et üks osa kavast on juba freestyle ja attitude. Tantsu esitamise ajal saab eelnevalt loodud kava muuta, sest improvisatsioonis on see võimalik. Kombinatsioonide teine mõte on lasta end loominguliselt vabaks ning, kuigi nende moodustamine on koreograafiline ülesanne, siis see ei pea olema stiilipuhas. Niiviisi on võimalik lisada mistahes kehalisi liikumisi eneseväljendamiseks. Sama nentis Joel Juht saates „Terve Tervis“ (2015), et tantsus on loominguvabadust päris palju, sest see ei põhine ainult koreograafial, vaid selle lahutamatu osa on vabastiil, mis võimaldab kehakeeles väljendada mistahes emotsioone.

Kui kavasid on võimalik luua nii individuaalselt kui ka ühiselt, siis hip-hopi kultuurikeskne improvisatsioonilisus, eneseväljendus ja teadmiste omandamine indiviidi tasemel on seotud kollektiivsete tegevustega.

4.4. Kollektiivsus ja individuaalsus

Koolituselt võtsin kaasa enese tantsuoskuse arendamiseks ja üldise kultuuri mõistmiseks olulise idee: „Üksi ei ole võimalik saavutada parimaid tulemusi, üksi ei saa“. Schlossi (2009) järgi viitab *hip-hop* kollektiivsele rühmale ning välitööde käigus leidsin, et väga palju motivatsiooni annavad mistahes hip-hopiga seotud ühised tegevused, sealhulgas ka vestlused. Need arendavad iseennast ja väljendavad Petersoni (2013) kohaselt ühte kõige olulisemat hip-hop kultuuri elementi – osalust. Kõrvalpõikena juhin tähelepanu sellele, et osalus algab juba otsusest minna treeningusse ning osalus süttib treeningsaali või hip-hopi sündmusele jõudmise ajahetkest, kuid kohalolemisest teinekord ainult ei piisa. Tantsukultuuris soodustab kompetentsust sotsiaalsel teel õpitu, mis eeldab produktiivset kultuurisest osalemist.

Treeningutes toimus tihti ühiselt kavade koostamine, mis võis toimuda paaris või ühiselt grupina (treeneri abita). Sellisel juhul muutub kogu kava loomisprotsess (võrdlus: individuaalne kava loomine), sest valmiv paaris- või grupikava moodustub üksteise koosmõjul, kus tuleb arvestada teiste võimetega, soovidega ja ettepanekutega. Ühiseid koreograafilisi tantsukavasid luuakse väljaspool rühmatreeninguid, mis on rohkem esituse suunitlusega: „osaliselt mingid kavad olid need, mille õpilased olid ise teinud just selle ürituse [kevadseminari] jaoks [...] ilma treeneri abita [või küsiti nõu]. See ongi selles mõttes õpilastele hea väljund, ja see on hea grupi ja meeskonna ülesanne“. See eeldab

kollektiivset tegutsemist. Teisalt sünnib ka võistluslik element kollektiivselt, sest üksi ei ole võimalik sotsiaalset *battle*-formaati luua – sellesse on kaasatud võistlejad, sõbrad, toetajad, publik. Tantsustuudios tehtav *circle* on samuti kollektiivne tegevus, kus parasjagu ringi keskel olija saab muusika rütmis vabalt tantsida ja enda tantsustiili väljendada. Ringis toimuvat kollektiivsust ja individuaalsust ilmestab minu välitööpäevikus olev emotsioonirohke tähelepanek:

[Treeningus] tegime jälle freestyle'i individuaalselt ringis [...]. Osadel, kes on juba kauem trennis käinud, tuleb see vist kergema vaevaga välja. Minul on jällegi see, et kui ma seisan seal ringis ja plaksutan kellelegi teisele samal ajal kaasa, siis tegelikult ma samal ajal mõtlen, et mida paganat ma seal ringis küll tegema hakkan. Muusika peaks olema see, mis peaks juhendama ja mind aitama, see on see lähtekoht, kuid, kui oled närvis [hirmul], siis pole sellest muusika kuulamisest mitte mingisugust kasu. Tekib paratamatult see närv sisse, kuna on vaja teha midagi, mis sõltub ainult minust endast ja muusikast. Ja kui tuleb minu kord, siis ma lihtsalt impron [improviseerin] midagi, ise ka väga ei mõtle ja pärast ei mäleta, mis tegin seal. See aga ei tähenda, et teised seda esitust ei mõjutaks, nad on seal kohal ja plaksutavad ja vaatavad, kuigi enamik keskendub ikkagi sellele, et mida ta ise seal tegema hakkab. Olen varasemalt trennikaaslasega [naine] natuke sel teemal rääkinud ja üks hetk ütles ta mulle, et ta ise ka ei saa aru, miks ta sinna põrandale oma liigutusega lõpuks maandus, kuid sel hetkel olid vaatajad [sel päeval treeningus osalenud] üllatunud ja elasid vägagi kaasa. (kp. 15.12.15)

Ühised enesearenduslikud harjutused ei ole seotud ainult kavade koostamisega ja vabastiiliga ringis, vaid väljenduvad ühistes tantsusammude praktiseerimises, millele lisanduvad samuti indiviidi tantsustiil ja improvisatsiooni elemendid. Sellised harjutused võivad hõlmata kõiki ruumis viibijaid ühiselt või on moodustunud väiksemad grupid, kus tehakse sama ülesannet. Mälutreeningut sisaldav kollektiivne tantsusammude harjutamine, kus on esindatud individuaalsus, on näiteks järgnev ringis toimunu: *üks inimene alustas kaheksa taktilise sammuga ja seejärel teised kordasid seda. Järgmine inimene pidi lisama eelmisele sammule uue sammu, ehk tekitasime sellise ahela. Iga kord pidi alustama otsast peale. Lõpuks tekkis kokku n-ö ülilihtne kava [...], kuna meelde [pidi] jätma kogu kompoti ja samas mõtlema ja andma juurde endapoolse panuse. Kui kellelgi mingi liigutus meelde ei tulnud, siis kõik aitasid. Üldiselt kasutatakse sellistes ülesannetes eelnevates treeningutes*

õpitud hip-hopi põhilisi tantsusamme: [...] *ma pidin alustama ja võtsin kõige elementaarsema tantsuliigutuse – Robocop. Teised tegid ka neid, mis õppinud oleme.*

Mitmel korral on toimunud paarides treeneri õpetatud kavajuppide harjutamine, mis loob treeningsaalis ruumilise liikumise ja kollektiivse tantsulise kommunikatsiooni, sest enamikel juhtudel vahetuvad paarilised. Nii on üheks praktiseeritud tantsustiilik olnud hustle, mis on juba oma loomult paaritants: *kõigepealt harjutasin ühe paarilisega ja seejärel, kui sammud olid selged, proovisime teistega ka tantsida.*

Laiemas Tartu perifeerias on kollektiivsus esindatud sama süsteemipõhiselt, mis on ajalooliselt välja kujunenud: *Hip-Hop Jam 2016*, mis toimus Tartus klubis Illusion, on ehedaks näiteks, kus on nii kollektiivsus kui ka individuaalsus omavahelises sümbioosis. Sama võib lokaalsel tasemel toimuva *Jam of the Year* kohta väita. Selliste subkultuuriliste ürituste õnnestunud toimumiseks on vajalikeks osaliikmeteks n-ö kultuuriesindajad – võistlejad, kohtunikud, *deejay*’d ja publik. Iga indiviid on üritustel kindlas rollis (kuigi roll võib alati vahetuda, nt võistlejast saab vaataja/kaaasaelaja): [...] *paljud võistlejad elasid üritusel ka parasjagu võistlevale tantsijale kaasa, mis ajendas võistlejast endast kõike andma, savi [ükskõik], et hiljemas voorus võidi sattuda sama tantsijaga vastakuti. Kohtunikud olid aga alati nii tõsised ja jälgisid tantsijaid palju pingsamalt.* Nii on tantsija eelnevalt loodud individuaalse võistluskava positiivseks soorituseks olulisel kohal publiku ja kohtunike roll, mis on tõestuseks, et kultuuripraktika toimimiseks on vaja teisi.

Kui tantsu esituse vorm, eesmärk ja paik muutuvad, siis sellega kooskõlas ei pruugi kollektiivsus ja individuaalsus olla nii kõrgel positsioonil. Tänavatantsu esitamine teatrivormis on abstraktsem kui tantsuakti esitamine võistluslikus ja improvisatsioonilises võtmes. 2016nda aasta *Streetshow* oli professionaalne etendus kindlate tantsijatega ja raamidesse pandud narratiivse koreograafiaga, kus publikust ei sõltunud midagi. See tähendab, et *kohe oli näha, et [Nordea] kontserdimajas oli õhkkond hoopis teine. Nagu oleks lihtsalt tavalist tantsulist etendust vaatamas käinud, peale mida on igaühel oma vaba valik, mida nähtust järeldada. See professionaalne tase ikka ei väljenda „päris“ hiphoppi vist, kuigi stiilid ja sammud olid mõneti äratuntavad. Pealegi oli [info]voldikus juba sisuliselt kõik ära tutvustatud. Samas andis nähtu inspiratsiooni ja motti [motivatsiooni] küll.* Teisalt on võimalik *show*’d paigutada massikultuuri, mis põimub maailma mastaabis kogu hip-hopi kommertsliku loomusega, mis on vajalik kultuuri püsimiseks.

KOKKUVÕTE

Hip-hopi (sub)kultuur on pidevas muutuses, sest iga järgnev põlvkond pöörab vanad elemendid teistsuguseks. Tagajärjena on tänavatantsustiilid muutunud olemuselt ühest küljest homogeensemaks, kuid seajuures jällegi keerulisemaks, sest igal indiviidil on võime tekitada uusi nähtuseid. Laialdane populaarsus lõi hip-hopi kultuse meelelahutusliku ja (samas) professionaalse mudeli ning tänapäevases maailmas on selle alla kuuluvaid tantsustiile ja nende variatsioone lugematul hulgal.

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks oli uurida, kuidas JJ-Streeti tantsukoolis on esindatud tänavatantsu kultuuripraktika hip-hop subkultuurikeskselt. Antud eesmärgi täitmiseks viisin kokku Guzman-Sanchezi (2012) ja Banesi (1994) põhjalikud uurimused tänavatantsu ja hip-hopi subkultuurikeskse pärimuskontekstist, sealjuures hõlmates hip-hop termini, mõiste, ja subkultuuri kujunemist. Lisaks sellele on töös rõhutatud ja prioritseeritud Eesti tänavatantsu, täpsemalt JJ-Streeti, ajalugu ja tänapäevast olukorda. Nii on teoreetilisse raamistikku paigutatud antud teema uurimise lähtekohad ja kolmandas peatükis, ajaloolises (re)konstruktsioonis, käsitletud peamiselt neid stiile, mille iseloomulikud jooned tulid esile üles täheldatud rühmatreeningutes. Empiirilise materjali peamiseks kogumispagaks sai Tartu filiaali JJ-Streeti 2015/2016 hooaja Hip-Hop 18+ rühm, kus valisin meetodiks osalusvaatluse, olles uurijana nii objekt kui ka subjekt. Kogutud materjali analüüsimiseks lähtusin autoetnograafilisest meetodist.

Olenemata sellest, kui palju on meedia mõjutanud tantsustiilide olemust, tuleb nentida, et meelelahutuslik aspekt on tekkinud tänavatantsule juba algusaastail alustades *Soul Train* saatest, millest on inspiratsiooni saanud paljud tänavatantsustiilid. Lisaks on hip-hopile omased tantsuvormid tekkinud perioodil, kus tehnoloogia võimaldas sellist kultuuripraktika modifitseerumist. Õppevideod, raamatud ja tantsustuudiod viisid kogu amatöörliku tänavatantsuloome massikultuuri. Iga järgnev generatsioon imiteeris ja õppis tantsusamme nähtud programmidest ja videotest. Nii elavad tänavatantsu vormid massikultuuri sees ja eraldi. Ehkki töös käsitletud tantsustiile on edasi arendatud, muudetud, algupärasest kontekstis eemaldatud, on nende põhiväärtused ja jooned jäänud ajast-aega samaks, mõneti fragmenteeritumana.

Meediakuvand ja laiali valgunud informatsioon on muutnud hip-hopi kultuurikeskse tantsupraktika olemuse uueks dimensiooniks, millele viitavad analüüsitud aspektid – tantsuline ja kultuuriline kompetentsus; tantsustiil; improvisatsioonilisus; kollektiivsus ja individuaalsus. Eelmainitud empiirilise materjali põhjal loodud kategooriad näitasid suhestumist Eestis globaliseerunud hip-hopi subkultuuriga. Alustades tänavatantsustiilide praktiseerija tantsulise ja kultuurilise kompetentsuse loomisprotsessiga, mille käigus kujuneb kultuurikeskne tantsustiil, mis on tantsusisese improviseerimise aluseks ja mis võib avalduda nii kollektiivsel kui ka individuaalsel tasemel. Leian, et need kategooriad on olulised jätkusuutlikuks hip-hopi kultuuripraktika tantsuelemendi püsima jäämiseks. Seega väärrib hip-hopi algne kontseptsioon ühiskonnas laiahaardelisemat tähelepanu ja põhjalikku uurimust, kuid oluline on arvestada ühiskonna tänapäevase olukorraga.

KASUTATUD MATERJALID

Allikad

1. Juht, J. (2016). „Tagasi juurte juurde“ (*Back to the Basics*). Koolitus
2. VP. (2016). Välitööpäevik. Käsikiri autori valduses.

Kirjandus

1. Allaste, A.-A. (2013). Subkultuurid: elustiilide uurimused. Tallinn: TLÜ Kirjastus
2. Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
3. Davies, C.A. (2012). *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. pp. 3–4.
4. Ehn, B. (2011). *Doing-It-Yourself*. Autoethnography of Manual Work. *Ethnologia Europaea*, 41 (1), 53-63.
5. Guzman-Sanchez, T. (2012). *Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era*. Praeger
6. Johnson, I. .K. (2015). Hip-Hop Dance. In Williams, J. A. (Ed), *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (p.22). United Kingdom: Cambridge University Press
7. Jowitt, D. (1989). *Time and the Dancing Image*. University of California Press. pp. 8–9.
8. Kaeppler, A. L. (2000). *Dance Ethology and the Anthropology of Dance*. *Dance Research Journal*, 31 (1), 116–125.
9. Kobin, M. (2009). Hip-Hop kultuur Rakveres. Magistritöö, Tallinna Ülikool, rahvusvaheliste ja sotsiaaluuringute insituut.
10. Laherand, M.-L. (2008). Kvalitatiivne uurimisviis. Tallinn: OÜ Infotrükk
11. Lind, K. (2012). Tartu tänavakunstnikud.
12. Novack, C. (1990). *Sharing the Dance*. University of Wisconsin Press.
13. Pennycook, A. (2007). *Global Englishes and Transcultural Flows*. London; New York: Routledge.
14. Peterson, J. .B. (2013). Rewriting the Remix: College Composition and the Educational Elements of Hip-Hop. In Hill, M. .L. & Petchauer, E (Eds), *Schooling Hip-Hop:*

- Expanding Hip-Hop Based Education Across the Curriculum* (pp. 47-53). New York: Teachers College Press.
15. Schloss, J. G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press, Inc.
 16. Sfetcu, N. 2014. Dance Music.
 17. Stebbins, L. F. (2006). *Student Guide to Research in the Digital Age: How to Locate and Evaluate Information Sources*. Greenwood Publishing Group.
 18. Telve, K. (2012). Tänavakunst Eestis Tallinna ja Tartu näitel.

Internetiallikad

1. Camp of Hip Hop. (2016). [<http://campofhiphop.com/camp/avaleht/>](24.04.2016)
2. Delfi. (2016). Tantsumöll: Battle of Est pistab vastamisi kõige lähedamad breikarid üle planeedi. *Delfi Publik*, 10. detsember.
[<http://publik.delfi.ee/news/mitmesugust/tantsumoll-battle-of-est-pistab-vastamisi-koige-lahedamad-breikarid-ule-planeedi?id=76450315>] (18.05.2017)
3. JJ-Entertainment OÜ, 2017. Baltic Session: festivalist.
[<http://balticsession.com/et/festivalist/>] (25.04.2016)
4. JJ-Street Story. (2016). Kuidas tekkis JJ-Street? [<http://jjstreet.ee/tantsukoolist/jj-street-story/>] (3.05.2016)
5. JJ-Street. (2016). Stiilid. Tunniplaan. [<http://jjstreet.ee/stiil/hip-hop/>] (10.05.2017)
6. Juht, J. (2015). Kas tohib? TallinnaTV. [<http://www.tallinnatv.eu/saated-sarjad/ajaviide/kas-tohib/2485-2015-01-17-kas-tohib>] (06.04.2017)
7. Kula, K. (2014). Toomas Lill: tänavatantsus pole piire, see on päris pööraseks läinud. *Tartu Postimees*, 14. detsember. [<http://tartu.postimees.ee/3023419/toomas-lill-tanavatantsus-pole-piire-see-on-paris-pooraseks-lainud>] (15.05.2017)
8. OED. (2016). *Oxford English Dictionary*.
9. Postimees. (2006). Joel Juht tutvustab jänkidega lockingit. *Postimees*, 27. juuli.
[<http://www.postimees.ee/1563991/joel-juht-tutvustab-jankidega-locking-ut>]
(18.05.2017)
10. Vikipeedia. (2017). Hiphoptants. [<https://et.wikipedia.org/wiki/Hiphoptants>]
(10.05.2017)
11. Reporter. (2016). Videoklipp artiklis: Koort, J. (2016). Kes olid Eesti esimesed tipp-breikarid? 3. mai. [<http://reporter.postimees.ee/3679761/kes-olid-eesti-esimesed-tipp-breikarid>] (15.05.2017)

12. Laur, M. (2015). „Terevisioonis“ esinesid Eesti staažikaimad breiktantsijad. *ERR*, 4. September. [<http://menu.err.ee/v/uudised/inimesed/2e8387cd-bac6-414d-aafd-316b0dd67c1f/terevisioonis-esinesid-eesti-staazikaimad-breiktantsijad>] (18.05.2017)
13. Juht, J. (2016). „Terve Tervis“. 2. mai. [<https://www.youtube.com/watch?v=xuEhAO8IWPw>] (18.05.17)

SUMMARY

STREET DANCE: HIP-HOP SUBCULTURAL PRACTICE IN TARTU JJ-STREET

The main aim of this bachelor thesis was to underline the characteristics of hip-hop subculture in the form of dance by finding *if* and *how* the original (American) phenomena and concept of hip-hop dance practice is still evident. Furthermore, I challenged to define street dance styles and hip-hop dance differences and their collisions. With this work, I wanted to make a contribution to the globally spread and media-based hip-hop (sub)culture, which, in nowadays context, is a collection of four elements (dance; MC, rap; graffiti), where each of them contains several different subgenres and practices.

The thesis followed a linear structure: first chapter, theoretical basis, introduced used terms (*subculture, hip-hop, street dance*) and their ambiguity, and ended by concentrating on the main anthropological perspectives in dance studies; the second one, focused on used methodology (*participant observation* and *autoethnography*); and on used materials; third chapter was an overview of different USA dance styles (*funk; house; breakdance*), which affected the history of street dance the most and are now considered as parts of hip-hop dance, and the same chapter gave an insight of the history and current situation of Estonia's, specially JJ-Street's, street dance; the fourth chapter was the analysis. The structure was formed in order to create analytical overview of hip-hop dance, which shows local uses of globally spread (sub)culture in the process of glocalisation.

By analysing my own collected empirical material, which was gathered mainly in Tartu JJ-Street Hip-Hop 18+ dance group and during JJ-Street events in 2015–2016, I formed four abstract categories, which I found essential in hip-hop dance culture. The four analysed aspects, which can also act as competences and were the basis of hip-hop dance subcultural capital – the competence of dance and knowledge; dance style; improvisation; individuality and collectivity – constituted a narrative story, where the characteristics of hip-hop dance showed that this cultural practice, currently, appear to exist in a modified form compared to historical perspective.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Heleri Raudsep,

(sünnikuupäev: 06.09.1994)

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Tänavatantsu kultuuripraktika hip-hopi subkultuurilises võtmes: Tartu JJ-Street ”

mille juhendaja on Aimar Ventsel,

1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
3. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 23.05.2017

Heleri Raudsep